XF 1172
200150

F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 19 BUCUREȘTI Nr. 1

1974

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ.

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), str. Gutenberg nr. 3 bis, sectorul VI, București.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța Poștală nr. 2001 — telex 011631, București, România, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„*La revue d'ethnographie et de folklore*" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'etranger.
En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

Adresa REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis 25
București

F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 19 1974 Nr. 1

SUMAR

Pag.

STUDII

CONSTANTIN ERETESCU — „Faţa albă şi-a spălat". Contribuţii la studiul relaţiei dintre gest ritual şi mesaj poetic 3
ANDREI BUCŞAN — Unele sugestii pentru punerea în scenă a dansului popular (I) 15
AURORA PERJU-LIICEANU — Percepţia interpersonală şi reguli de autoprezentare 37

MATERIALE

SABINA ISPAS — Avram Iancu în tradiţia populară orală 55

CRONICĂ

IORDAN DATCU — Folcloristul Ion Diaconu la 70 de ani 61
GOTTFRIED HABENICHT — Filme româneşti în „Encyclopaedia Cinematographica" 65
TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului 69

RECENZII

PAUL PETRESCU, *Motive decorative celebre* (*Contribuţii la studiul ornamenticii româneşti*), Bucureşti, Editura Meridiane, 1971 (*Ioana Ionescu-Milcu*) . . 79

FIŞIER BIBLIOGRAFIC 81

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 19 **1974** **No 1**

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

CONSTANTIN ERETESCU — „Il (elle) lava son blanc visage" Contribution à l'étude de la relation entre le geste rituel et le message poétique . . . 3

ANDREI BUCŞAN — Quelques suggestions pour la mise en scène des danses populaires (I) 15

AURORA PERJU-LIICEANU — La perception interpersonnelle et les règles de l'apparition sociale 37

MATÉRIAUX

SABINA ISPAS — Avram Iancu dans la tradition populaire orale 55

CHRONIQUE

IORDAN DATCU — Le folkloriste Ion Diaconu à l'âge de soixante-dix ans 61

GOTTFRIED HABENICHT — Films roumains dans „L'Encyclopaedia Cinematographica". 65

TIBERIU ALEXANDRU — La chronique du disque 69

COMPTES RENDUS

PAUL PETRESCU, *Motive decorative celebre (Contribuţii la studiul ornamenticii româneşti)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971 (*Ioana Ionescu-Milcu*) . . 79

FICHIER BIBLIOGRAPHIQUE 81

„FAȚA ALBĂ ȘI-A SPĂLAT"
Contribuții la studiul relației dintre gest ritual și mesaj poetic*

CONSTANTIN ERETESCU

În literatura de specialitate a fost remarcat de multă vreme faptul că unele texte ceremoniale fac o descripție a însuși actului ceremonial în care respectivele texte se realizează. Asemenea texte transpun în planul poeticului paradigma actului ceremonial.

Acceptarea existenței unei similitudini între ceremonial și literatura de ceremonial implică adoptarea unei atitudini în problema extrem de disputată a raportului dintre rit și mit. Nu vom face în cele ce urmează o prezentare a parametrilor școlii ritualiste a lui Lord Reglan. Vom aminti doar punctul de vedere al lui B. Malinowski în această problemă, punct de vedere adoptat între alții de H. J. Rose și Clyde Kluckhohn și preluat de către noi ca suport teoretic al lucrării de față. B. Malinowski consideră că esențială în discuția rit-mit este nu chestiunea primatului ceremonialului în fața mitologiei, ci relația de interferență care se stabilește între ele[1]. Peste cîțiva ani, H. J. Rose susține la rîndul său că între mit și rit poate fi constatat nu un raport de reflectare mecanică, ci unul de interferență și interacțiune reciprocă („...I postulate...a reciprocal influence of myth and ceremony...")[2]. Clyde Kluckhohn, care a studiat cu minuțiozitate relația rit-mit în folclorul Navaho, ajunge la concluzia că faptele nu ne îngăduie să generalizăm că ritualul este „cauză" a mitului sau invers. Relația dintre ele este mai degrabă de complexă interdependență mutuală, diferit structurată în diferite culturi și probabil în timpuri diferite în cadrul aceleiași culturi. Interacțiunea se exprimă în aceea că ritualul poate fi consolidat („reinforced") de către mit sau invers[3].

Interesant pentru perspectiva deschisă de școala ritualistă este faptul că cercetarea miturilor nu este condiționată de o anumită categorie folclo-

---

* Comunicare prezentată la cel de-al III-lea. Colocviu național de folclor, Timișoara, octombrie 1972.

[1] *The Myth in Primitive Psychology*, London, 1926.

[2] *Modern Methods in Classical Mythology*, St. Andrews, 1930, p. 12.

[3] *Myth and Rituals: A General Theory*, în *Studies on Mythology*, edited by Robert A Georges, 1968, p. 147.

rică. Legenda este aptă să fie mit în aceeaşi măsură în care mitul poate fi conţinut în orice altă categorie folclorică literară. Basme, legende, balade, cîntece au fost găsite susceptibile de a fi considerate mituri sau de a conţine elemente mitologice. Dat fiindcă esenţială rămîne relaţia mitului cu ritul, cercetarea a fost aplicată formelor celor mai diferite ale folclorului, ca şi unor opere literare culte. Astfel, Lord Reglan identifică existenţa relaţiei rit-mit în basmul *Zînele* din culegerea lui Saîntyves sau în basmul despre *Cîinele credincios*. Theodor H. Gaster a generalizat asupra originii rituale a întregii literaturi sacre a Orientului Apropiat[4], în vreme ce Francis Fergusson a extins cercetarea asupra dramei moderne, stabilind pattern-uri rituale reluate în teatrul tuturor epocilor[5] etc. Împărtăşim întru totul punctul de vedere potrivit căruia mituri sau elemente de mit pot fi întîlnite în texte aparţinînd celor mai diferite categorii ale literaturii populare.

Unele studii aplicate la texte folclorice româneşti au adoptat, de regulă în mod tacit, viziunea şcolii ritualiste, în această variantă modernă. *Tratatul de istorie a literaturii române* consemnează, discutînd despre textele ceremoniale de Anul Nou, că „*Pluguşorul* n-a fost numai o simplă urare, ci [...] probabil prima formă s-a născut din practica muncii şi a fost un tratat de veche agrotehnică"[6]. H. H. Stahl, urmărind aspectele etnografice în textul *Pluguşorului* şi relevînd date inedite privind tehnologia agrară într-o anumită perioadă istorică, cea a cristalizării textului poetic al *Pluguşorului*, a plasat dezbaterea în domeniul concretului[7]. Se înţelege că textul *Pluguşorului* care descrie momentele esenţiale ale ciclului agrar este mai puţin apt să furnizeze informaţii bogate pentru discuţia relaţiei rit-mit. Sensibil mai lămuritoare în acest sens sînt textele ceremoniale funebre aşa cum au fost analizate de prof. Mihai Pop. După o abordare globală, vizînd alte scopuri (*Modèles de la structure sémantique des textes de cérémonies*[8]), textele ceremoniale funebre au fost cercetate ulterior (*Le mythe du Grand Voyage dans les chants de cérémonies funèbres roumaines*[9] şi *Mitul marii treceri*[10]) dintr-o perspectivă ritualistă.

Pe această linie, a evidenţierii sensului ritologic conţinut în mesajul poetic, se înscrie şi lucrarea de faţă. Ne propunem să descifrăm sensul şi conotaţiile rituale ale unui singur vers—*Faţa albă şi-a spălat* —, frecvent atestat în texte populare versificate.

În viitor intenţionăm să reluăm problema redactînd cîteva alte materiale asemănătoare. Avem convingerea că analize de acest fel pot contribui direct la înţelegerea mai aprofundată a textului folcloric în condiţiile în care, în cele mai multe din cazuri, sensul ritual al fragmentului

---

[4] *Thespis*, 1950. Cf. *The Ritual View of Myth and the Mythic*, în *Myth a Symposium*, edited by Thomas A. Sebeok, Bloomington, 1968, p. 142.

[5] *The Idea of a Theater*. Cf. idem.

[6] Vol. I, p. 27, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1964.

[7] *Comentarii etnografice pe tema Pluguşorului*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 10 (1965), nr. 2, p. 151—159.

[8] (În) *Actes du X-e Congrès International de Lingvistes*, II, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970, p. 667—668.

[9] (În) *To Honor Roman Jakobson*, Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, II, 1967, Mouton and Co, p. 1602—1609.

[10] (În) *Folclor literar*, II, 1968, Timişoara, p. 79—90.

de text este parțial sau total pierdut. O lucrare consacrată relației rit-mit în folclorul românesc va încheia, în proiectul nostru, această suită de analize.

★

Texte ceremoniale dintre cele mai diverse conțin versul *Fața albă și-a spălat* (var. *Se spală pe ochi, pe față, Și te spală pe obraz, Să mă speli pe față/pe brață, Pe ochi cu apă m-am spălat* etc.) cu referire la actantul logic al segmentului narativ. Sub aspect pozițional versul este plasat într-unul dintre motivele inițiale ale textului poetic.

Iată cîteva exemple :

a) *Colindă*

1. La poartă la Ștefan-vodă,
Lerului, Domnului,
Unde stă boieri de vorbă,
Dar vorba de cine este?
De Ionică Făt-Frumos.
Se sculă de dimineață,
Se spală pe ochi, pe față;
La icoane se-nchina,
Băga mîna-n buzunar,
Scoase cheia grajdului[11].
. . . . . .
2. |: Duminecă dimineață :|
|: Scoală fată dalbineață :|
|: Și d-apucă cofa-n mînă :|
Și te cară la fîntînă
Și te spală pe obraz,
Pe obraz cu vinuț d-ars,
Și pe mîini cu vinuri bune[12].
. . . . . .

b) *Plugușor*

. . . . . .
1. Într-o joi de dimineață
s-a sculat badea din față;
dimineața s-a sculat,
pe ochi negri s-a spălat;
iar soția dumisale,
prea cinstita gazdă mare,
un știr alb în mîni i-a dat
și s-a șters pe mîni curat
. . . . . .

și mai departe :

. . . . . .
Dormind cu lelica-n pat,
badea vis mîndru-a visat.
Dimineața s-a sculat,
fața albă și-a spălat,
chica neagr-a pieptănat,
cu strai nou s-a îmbrăcat,
la icoane s-a-închinat,
Domnului mi s-a rugat
visul să i se-mplinească
și mulți ani să-i dăruiască[13].
. . . . . .

c) *Cîntecul cununii*

1. Dimineață ne-am sculat,
Pie obraz că ne-am spălat,
Secerea-n mîn-am luat
Și la hold-am alergat,
Mîndră hold-am secerat[14].
. . . . . .

d) *Nuntă*

. . . . . .
1. Tînăru nostru-mpărat
Di dimineață s-o sculat,
Față albî și-o spălat,
Kicî neagr-o pieptănat,
Murgul său l-o înșăuat,
Din drîmbiț-o sunat,
Mari oasti-o adunat[15];
. . . . . .

[11] *Folclor din Moldova*, II, București, E.P.L., 1969, p. 21.

[12] Béla Bartok, *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Editio Musica, Budapest, 1968, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile — Nachdrucke, IV, Herausgegeben von D. Dille, nr. 32 c, p. 179 (Groși — jud. Bihor).

[13] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885, p. 148—149, după o variantă din Bucovina publicată de S. Fl. Marian.

[14] *132 Cîntece și jocuri din Năsăud*, București, Editura muzicală, 1958, p. 47.

[15] *Folclor din Moldova*, II, p. 61, „Colăcășia" (La luatul miresei).

şi
. . . . . .
2. Al nost tînăr împărat
Demineaţă s-a sculat
Şi pe obraz s-a spălat,
Pe obraz
Cu vinars
Şi pe mîn'
Cu vin bun.
Şi-n scări de argint s-a rădicat,
Peste oaste s-a uitat[16].
. . . . . .

e) *Înmormîntare*

. . . . . .
1. Şi-ţi va mai ieşi
Vidra înainte
Ca să te spăimînte.
Să nu te spăimînţi,
De soră s-o prinzi,
Că vidra mai ştie
Sama apelor
Şi a vadurilor,
Şi ea mi te-e trece
Ca să nu te-nece,
Şi mi te-a purta
La izvoare reci
Să te răcoreşti
Pe mîini pînă-n coate.
De fiori de moarte[17].
. . . . . .

Ne vom opri pentru un moment pentru a releva poziţia „particular iniţială" a segmentului de text ceremonial funebru conţinînd versul la care ne referim. Discutînd structura mitului „marii treceri", prof. Mihai Pop[18] remarca, urmînd o observaţie a lui G. R. Leach[19], că pe plan sintagmatic modelul acestei structuri cuprinde trei segmente obligatorii, cu aceeaşi valoare ca şi motifemele naraţiunilor : a) desprinderea dintr-un stadiu, b) trecerea, c) integrarea în alt stadiu. Segmentul II, trecerea, în fapt mitul „marii treceri", poate fi la rîndul său despărţit în constituenţi : 1) sfaturi pentru alegerea drumului, 2) sfaturi pentru întîlnirea cu făpturile mitologice : a) totemice, b) creştine, 3) sfaturi pentru plata vămilor. Segmentul de text citat de către noi poartă indicativul II 2 a 1 (mitul „marii treceri", sfaturi pentru întîlnirea cu făpturile mitologice, totemice, vidra) şi este echivalent funcţional, cum observă prof. Mihai Pop, cu motifemul următor II 2 a 2 (lupul). Dar, credem noi, segmentarea propusă evidenţiază şi o echivalenţă mai largă, şi anume la nivelul întregului segment II (mitul „marii treceri"). În genere, segmentul II se realizează prin juxtapunerea unor motive echivalente, iar în cadrul motivului din motifeme echivalente. Pornind de la aceste observaţii putem conchide că, deşi în ansamblul textului de ceremonial motifemul la care ne referim nu se află în poziţie iniţială, prin faptul de a se afla în poziţia iniţială a unui motiv al mitului „marii treceri", acesta aflîndu-se într-un raport de juxtapunere cu celelalte motive, se află implicit în poziţia privilegiată a motivului iniţial.

f) Descîntec

1. M-am sculat, m-am mînecat,
Pe ochi cu apă m-am spălat,
La icoane m-am închinat,
Cămaşă albă am îmbrăcat,
La biserică am alergat,

[16] S. Fl. Marian, *Nunta la români*. Studiu istorico-etnografic comparativ, Bucureşti, 1890, p. 171 ; vezi şi G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 174.
[17] Constantin Brăiloiu, *„Ale mortului" din Gorj*, Bucureşti, 1936, p. 10.
[18] *Modèles de la structure sémantique...*, p. 667.
[19] *Zwei Aufsatze über die Symbolische Darstellung der Zeit-Kulturanthropologie*, Köln, Berlin, 1966, p. 404—405.

În pragu uşii am călcat.
Nime-n lume nu m-a văzut,
Nime-n lume nu m-a auzit
. . . . . .

şi apoi:

(Sfînta Maică)
. . . . . .
La fîntîna lui Iordan m-o aşezat,
Cu mîna apă a luat
Şi pe trup m-a spălat,
Şezînd pe piatră de argint,
De m-a curăţat ca un mărgărint.
A spăla m-o spălat,
Relele de pe mine o luat[20].
. . . . . .
. . . . . .
2. Să mă speli p'e faţă,
p'e braţă,
p'e trupu meu p'e tot.
Să mă spel'i d'e toat'e rălel'e,
d'e toat'e bualel'e.
Să mă speli, să mă curăţeşti
şi bine să mă limpezeşti[21].
. . . . . .

Numărul exemplelor poate fi lesne multiplicat; ne vom rezuma însă la cele prezentate, considerîndu-le suficiente pentru acest moment al discuţiei.

În plan gestual, spălarea apare frecvent în desfăşurarea unor obiceiuri. Amintim în această ordine de idei spălarea pe mîini şi pe faţă a reprezentantului vîrstnic al spiţei de neam înainte de a trage prima brazdă; spălarea la rîu în prezenţa colectivităţii săteşti a primului gospodar care a ieşit la arat în noul an agrar[22]; prima baie a unui nou-născut o săvîrşesc, în condiţiile unei desfăşurări tradiţionale a obiceiului, naşii, reprezentanţi ai spiţei de neam al noului-născut; spălarea mortului este primul moment ritual în complexul ceremonial, al înmormîntării; obiceiul semnalat de Sim. Fl. Marian[23] ca, în dimineaţa Paştilor, tinerii să se scoale pînă la răsăritul soarelui, să meargă la cea mai apropiată apă şi să se scalde, astfel încît să nu fie văzuţi de nimeni; spălarea este un moment esenţial în desfăşurarea descîntecelor de ursită, a celor de dragoste etc. Informaţii deosebit de ample în legătură cu obiceiul scăldatului de Păresimi dă Sim. Fl. Marian în lucrarea citată[24]; în toate cazurile scalda vizează sănătatea sau însănătoşirea celor care practică obiceiul. Sursele pe care îşi bazează Sim. Fl. Marian afirmaţiile acoperă întregul teritoriu românesc[25].

În toate cazurile citate şi în numeroase altele este vorba despre spălarea rituală, obicei general răspîndit, cu caracter universal. O bibliografie impresionantă se oferă cercetătorului doritor să abordeze această problemă. Pentru discuţia pe care o purtăm este suficient să spunem doar că spălarea rituală cu caracter purificator se săvîrşeşte într-un moment iniţial al ceremoniei, apare ca o premisă a desfăşurării conform normelor tradiţionale a complexului de acte rituale. Actantul participant la ceremonial,

---

[20] D. Lupaşcu, *Medicina babelor*, adunare de descîntece, reţete de doftorii şi vrăjitorii băbeşti, în „Analele Academiei Române", tom. XII, 1889, p. 47—48 (De desfăcut).

[21] A.I.E.F., mg. 3240 I v, *De dragoste*, Cîmpofeni — jud. Gorj, 1967, inf. Lina I. Gr. Niculescu.

[22] Obiceiul *Tînjalei* aşa cum acesta se desfăşoară în satul Hoteni, jud. Maramureş. O informaţie esenţială în acest sens la M. Eliade (*L'Agriculture et les cultes de la fertilité*, în *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1968, p. 283—284): „Au commencement des semailles comme au commencement des moissons, le laboureur doit s'être lavé, baigné, habillé, d'une chemise neuve etc.".

[23] *Sărbătorile la români*. Studiu etnografic, vol. III, „Cincizecimea", Bucureşti, 1901, p. 64.

[24] *Op. cit.*, vol. II, „Păresimile", Bucureşti, 1899, p. 299—303.

[25] Vezi notele de la p. 301—303.

fie el activ (descîntece), fie pasiv (colinde, pluguşor, cîntecul cununii, oraţii, cîntece de zori, unele descîntece), trebuie să treacă prin spălare rituală pentru a putea participa la desfăşurarea actului ceremonial. Dimpotrivă, neîndeplinirea actului ritual al purificării atrage după sine eliminarea din ceremonie. În acest sens, interdicţia spălării rituale şi a contactului purificator cu apa atrage după sine interdicţia participării la acte ceremoniale. Astfel, în seria obiceiurilor de la naştere, lăuzei i se interzice să se spele şi apoi timp de 40 de zile să treacă orice apă curgătoare sau să aibă contact cu apa; interdicţia nu se aplică noului-născut. Consecinţa este interdicţia ca mama să participe la actele ceremoniale care însoţesc naşterea, în primul rînd botezul. Interdicţia religioasă este paralelă interdicţiei din practica tradiţională.

Chiar şi în cazul textelor ceremoniale funebre, se poate vorbi despre un gest ritual „de început". După cum se ştie, în viziunea tradiţională, mortul urmează să se desprindă de lumea realului, pentru a se integra în „lumea albă", în care îşi va regăsi ascendenţii. În acest sens spălarea rituală (*Să te răcoreşti/ Pe mîni pînă-n coate,/ De fiori de moarte*) este condiţie a desprinderii de lumea reală, este un fel de „spălare de moarte". Ilustrativ în sensul interpretării noastre este şi fragmentul dintr-un alt text ceremonial funebru — *Petrecerea mortului*[26] — din care aflăm că *Sufletul din apă bea/Şi el lumea o uita.*

Între textele de ceremonial citate — proiecţie în plan poetic a ceremonialului — şi desfăşurarea ceremonialului se relevă o relaţie de concordanţă.

Coincidenţa gest ritual — mesaj poetic care descrie gestul ritual este evidentă în unele cazuri, cum ar fi descîntecele. Spălarea este un moment concret al actului ceremonial, iar descîntătoarea îşi întrerupe discursul poetic pînă la încheierea momentului spălării rituale. În acest caz emiţătorul şi eroul naraţiunii se suprapun.

În celelalte cazuri nu apare coincidenţa gest ritual — mesaj poetic. Faptul este explicabil dat fiindcă actele eroului naraţiunii sînt relatate la persoana a III-a (*Faţa albă şi-a spălat*). Discursul poetic nu coincide temporal cu actul ceremonial. Gestul s-a consumat într-un moment trecut, cînd a avut loc actul ceremonial la care se referă mesajul poetic (badea... *pe ochi negri s-a spălat* / înainte de a pleca să are şi tot el *faţa albă şi-a spălat* înainte de a merge să constate bogăţia recoltei; secerătoarele se spală — *Pie obraz că ne-am spălat* — pentru a putea intra în holdă etc.) sau urmează să se producă într-un moment viitor în raport cu momentul discursului poetic (*Şi-ţi va mai ieşi / Vidra înainte* etc. — *Cîntecul zorilor*). Mesajul poetic reaminteşte gestul ritual al spălării care a însoţit sau va însoţi actul ceremonial.

Pornind de la atestările versului în literatura de ceremonial, ne întrebăm dacă o serie de gesturi total desacralizate astăzi nu aveau într-un trecut mai îndepărtat o valoare rituală (v. Ionică Făt-Frumos... *Se spală pe ochi, pe faţă,...* Băga mîna-n buzunar / Scoase cheia grajdului pentru a-şi încăleca calul).

O altă întrebare pe care textul o ridică este cu ce anume se face spălarea rituală. Aşa cum este cunoscut din practica obiceiurilor, spălarea

---

[26] S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*. Studiu etnografic, Bucureşti, 1892, p. 442.

rituală se face cu apă. Este posibil ca exemplele să se refere la un asemenea tip de spălare, deși nu se face referire la apă decît într-un singur caz (textul f. 1). Dar în două texte (a_2 — *Colindă din Bihor* și d_2 — *Oraţie de nuntă* din Bucovina) apare atestată identic spălarea cu vinars și cu vin (*Și te spală pe obraz, / Pe obraz cu vinuț d-ars / Și pe mîni cu vinuri bune*). Avem îndoieli că termenii *vinars* (*vinuț d-ars*) *vin* bun (*vinuri bune*) au apărut din necesităţi eufonice. Credem mai degrabă că fie apariţia termenilor citaţi în contextul *fîntînă* (textul a_2) aparţine unui strat cultural mai recent, atunci cînd spălarea rituală cu vin sau vinars a fost înlocuită printr-o spălare rituală cu apă, fie că, mai probabil, anumite acte ceremoniale presupuneau spălări rituale speciale. În literatura etnologică românească nu am întîlnit nicăieri atestată practica spălării rituale cu vin[27]. Nu ni se pare însă exclusă eventualitatea ca textul folcloric să fi fosilizat într-o expresie poetică o realitate etnologică și să fi perpetuat mecanic în ciuda dispariţiei realităţii etnologice care o susţinea.

Textele citate dau informaţii interesante asupra timpului benefic al începerii actului ceremonial. Acesta este întotdeauna dimineaţa, uneori *Într-o joi de dimineaţă*.

Sub aspect stilistic faptul că este vorba de o spălare rituală este marcat de contextul imediat (faţa *albă*), dar și de contextul mai larg (spălarea este însoţită de primenire vestimentară și o pregătire sufletească adecvată unui gest de început).

Observaţiile făcute în legătură cu suprapunerea, respectiv nesuprapunerea, dintre gestul ritual și mesajul poetic care descrie gestul ritual ne permit, credem, să spunem că între planul mesajului poetic și planul succesiunii momentelor rituale ale ceremonialului descris nu este o concordanţă obligatorie. Această constatare, aşa cum observă prof. Mihai Pop, „confirme ce qu-a montré Cl. Levi-Strauss dans «Le geste d'Asdival» (Annuaire de L'Ecole Pratique des Hautes Études, Section de Science religieuses, 1948—1959, p. 30—31) et infirme l'opinion de Fr. Boos relativement aux mythes Tsimshioniens (*The Tsimshion Mythology*, Smithsonian Institute, 31 — st. Annual Report, Bureau of American Ethnology, 1909—1910, Washington, 1916, p. 32)"[28].

Pe baza materialului românesc prezentat susţinem ipoteza unei concordanţe pe care o numim „nonobligatorie" între cele două planuri. Firește, această concordanţă nu încercăm s-o înţelegem ca pe o proiecţie mecanică a ritologicului în poetic, proiecţie în care toate momentele și detaliile de ceremonial sînt incastrate și fosilizate într-un text imuabil. Sîntem de părere însă că gesturile rituale înalt semnificative, premise ale desfășurării ceremonialului, pot deveni mesaj poetic și pot fi regăsite în texte de ceremonial. Ele nu sînt necesare unui text ceremonial, dar reprezintă o marcă a acestuia. Atestarea spălării rituale devine în aceste condiţiuni

[27] Nici *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Herausgegeben von E. Hoffmann-Krayer, 10 vol., Berlin, 1938—1941, nu consemnează decît obiceiuri relativ depărtate de ceea ce am numi spălare rituală cu vin. Figurează între acestea obiceiul ca la 1 septembrie, în Bulgaria, ţăranul să meargă în mod solemn la semănatul de toamnă, cu care ocazie să stropească ogorul cu vin, să toarne vin pe ceafa boului și să bea vin înainte de a începe lucrul (după Arnaudoff, *Bulgaren*, p. 80). *Op. cit.*, vol. IX, 1941, p. 292. În Thurgau și Graubünden se pune vin în apa în care se face baie copilului pentru ca acesta să devină puternic și lapte pentru ca să fie alb — *ibidem*, vol. IX, p. 295.

[28] *Le mythe du Grand Voyage...*, p. 1604.

o marcă a textului de ceremonial. Se înţelege că nu singura şi, după cum vom vedea în continuare, nu în mod absolut.

Ni se pare firesc ca în procesul transmiterii, deopotrivă pe axa diacronică, istorică ca şi sincronică, geografică a textelor ceremoniale, semnificaţia rituală a versului *Faţa albă şi-a spălat* să fi suferit deplasări semantice. El a putut fi perceput ca indicaţie rituală precisă, dar şi ca expresie a unei posibile concordanţe, într-un anume strat istoric, între planul gestului şi al mesajului. Este posibil ca, în acest joc al decodărilor, versul să fi fost perceput — şi a fost neîndoielnic — exclusiv ca expresie figurată. Prin această ultimă decodare versul a cîştigat în ambiguitate, dar şi-a pierdut semnificaţia propriu-zisă. Fără să fie recepţionat astăzi, în colectivitatea de participanţi la actul ceremonial, în chip unanim ca expresie figurată, versul citat — ca şi o serie foarte cuprinzătoare de alte sintagme poetice conţinînd semnificaţii rituale — a străbătut, pe plan istoric, drumul de la indicaţia rituală precisă la percepţia vagă a ritualului şi apoi la percepţia expresiei figurate. Că lucrurile s-au petrecut astfel, ne-o dovedesc texte ceremoniale în care, pentru că procesul de desemantizare a fost complet, versul — nemaigăsindu-şi justificarea — fie că a fost substituit printr-un echivalent neritual, fie că a fost eliminat.

Iată două texte de colindă :

g) 1. Fată dalbă de'mpărat(u),
D'imineaţă t'ĕ-aĭ sculat
Şi pă cap t'e-aĭ t'eptănat(u)
Şi maĭ mîndru t'e-aĭ'mpletit,
Cu cosiţă-n şapte viţe,
Pîntre viţe-s ruminiţe,
Pe de lăturĭ busuĭoc —
Şi fi, fiică, cu noroc [29].
. . . . . .
şi

2. Ci, ci, ci, la ĭastă casă
Est'e-o fată lăudată.
Dimineaţa s-o sculat :
Cizme roşiĭ-o chefelit,
Păruţ roşiu-o t'eptănat,
Păru roşiŭ-o t'eptănat,
Cofil'e-n mîn'o luat,
La fîntîn'o alergat [30].
. . . . . .

O situaţie demnă de toată atenţia o reprezintă atestarea versului în texte poetice neceremoniale. Numărul cazurilor de acest gen este sensibil mai mic decît cel prezentat mai înainte. Iată cîteva exemple în care versul *Faţa albă şi-a spălat* apare în cîntece epice :

h) 1. Demineaţă mă sculai
Şi pe obraz mă spălai ;
Mă spălai, mă pieptănai,
Mă luai pe lîngă rîu,
La ce holdiţă de grîu [31].
. . . . . .
. . . . . .

2. Foicică vineţea,
Voinicelul se scula,
Năstrăpioara-n mîini lua,
Pe ochi negri se spăla,
Faţa albă-şi limpezea [32].
. . . . . .

3. Frunză verde de lipan,
Ticălosul de Vălean
Cît era săptămîna
El nimică nu lucra ;

[29] Béla Bartók, *op. cit.*, nr. 32 c, p. 177—178, (Luncşoara — jud. Bihor).
[30] *Ibidem*, nr. 28 e, p. 170 (Recea — jud. Bihor).
[31] I. Bîrlea, *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, vol. I, 1924, p. 42, inf. Ileana Ardelean, Berbeşti, jud. Maramureş, „Îndrăgostita sau boala fetei".
[32] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 450, inf. Petrea Creţu Şolcan, Lacu Sărat — jud. Brăila, „Brumărelul".

Cînd venea duminica,
Dimineața se scula,
Pe ochi negri se spăla,
Pe cap mi se pieptăna,
La icoane se-nchina,
Bățu-n mînă își lua,
Pe ulicioară pleca [33].
. . . . . .

În sfîrșit, extrem de rar și sensibil îndepărtat de semnificația rituală discutată, versul apare atestat în lirică.

i) 1. Frunză verde și-un susai,
I, hai, hai, murgule, hai!
De trei ori descălecai
La fîntînița din plai,
Pusei masa și mîncai,
Mi-așternui și mă culcai.
Dimineața mă sculai,
Pe ochi negri mă spălai.
Frunză verde, floare-albastră,
M-apucă un dor de-acasă;
De-ar fi dor de la nevastă,
Aș lăsa murgul să pască;
De-ar fi dorul de la tată [34].
. . . . . .
2. Lelea care e măreață
Se scoală de dimineață
Pe ochi, pe față se spală,
Ia două- trei boabe-n poală
Și iese pe prisp-afară
Și-mi strigă: „Pui, pui, pui!"
Moțățico, d-oi mînca, de n-oi mînca,
Eu să-mi fac datoria,
Să mă vadă și neica [35].

Prezența versului *Față albă și-a spălat* în texte neceremoniale nu poate fi justificată din punctul nostru de vedere decît pe două căi : a) fie că versul reprezintă o aluviune din sfera poeziei ceremoniale în sfera poeziei neceremoniale, fie că b) textele cîntecelor epice care conțin versul sînt vechi texte ceremoniale devenite cîntece de masă mare de nuntă (poziție ambiguă, în care textul are simultan o funcție ceremonială și neceremonială) și apoi cîntece desprinse de o ocazie anumită. Această a doua ipoteză privește exclusiv seria cîntecelor epice în care versul discutat este atestat. Se înțelege că prezența singură a acestui vers cu încărcătură rituală este insuficientă pentru a decide o eventuală funcție ceremonială a cîntecelor epice în trecut. Un număr concludent de argumente ar fi necesare în acest sens. Ceea ce ne îngăduim să observăm în acest moment este doar faptul că o asemenea posibilitate nu trebuie exclusă.

---

[33] D. Furtună, *Cîntece bătrînești din părțile Prutului*, București, 1927, p. 52, Vicovu de Jos, jud. Suceava, „Vălean".

[34] *Folclor din Oltenia și Muntenia.* Texte alese din colecții inedite, vol. V, Gr. Crețu, București, 1970, p. 722.

[35] Gr. Gr. Tocilescu, *Materialuri folclorice*, vol. I, partea I, București, 1900, p. 501. Vezi de asemenea :

. . . . . .
Nevasta cari-i iubeață
Sî scoli di diminiați,
Sî spali pi oki, pi fați,
Dă buzîli cu roșați,
Sprînșenili cu negriați,
Ca să hii măi frumoasî

din vol. I. Diaconu, *Ținutul Vrancei*, vol. II, Etnografie — Folklor — Dialectologie, București, E.P.L., 1969, p. 378.

. . . . . .
Foaie verde, ismă creață,
Mîndruța care-i iubeață
Se scoală de dimineață,
Se spală pe ochi, pe față,
Și ia căldarea cea mare
Și se spală pe picioare.
Ia copilul desfășat,
Dă fuga la moașa-n sat
Să mi-l tragă de-apucat.

din *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. V, p. 649.

Nu credem că un număr mult mai mare de alte exemple să poată fi întîlnite în materialul de lirică.

Mai firesc ni se pare de acceptat că versul a fost deversat din sfera cîntecelor ceremoniale în cea a textelor neceremoniale. Prezenţa lui în lirică pare să confirme aceasta. Avem în vedere faptul că lirica — categorie folclorică prin excelenţă productivă — absoarbe, pe planul textului, orice poate fi preluat fără să prejudicieze specificităţii genului.

Acceptarea acestei ipoteze atrage după sine o concluzie interesantă, pe care ne permitem s-o semnalăm : în genere, cercetătorii au fost de acord să consemneze că discursul poetic versificat conţine, în afara unor motive narative sau lirice care pot fi întîlnite în diverse categorii folclorice, un corpus de stereotipii denumit fie „imagini călătoare", fie „versuri călătoare", fie altfel. Se consideră aşadar că transferul unor asemenea stereotipii dintr-o sferă de mesaje poetice într-o altă sferă de mesaje poetice nu ar fi supus unei norme. Atestarea simultană a unui asemenea vers în clase de texte diferite ar marca tocmai libertatea lui de mişcare. Acestui punct de vedere îi opunem, în urma discuţiei purtate, un altul, care ar putea fi exprimat astfel : unele „versuri călătoare", apreciate astăzi drept stereotipii, s-au cristalizat în cuprinsul unor texte cu funcţionalitate determinată. Este şi cazul versului *Faţă albă şi-a spălat* — marcă a textului de ceremonial. Credem că numărul unor asemenea versuri în literatura populară românească este considerabil. Prin deplasări semantice cauzate de procesul transmiterii, conţinutul ritologic al unor asemenea versuri s-a alterat, făcînd posibilă inserarea lor în cuprinsul unor mesaje poetice cu altă funcţie. Acesta ne conduce însă la ideea unui transfer unidirecţional, de la text ceremonial la text neceremonial. Fără îndoială că un transfer similar, dar în direcţie opusă, este de asemenea posibil. Nu dorim ca această concluzie să fie înţeleasă în chip absolut. O multitudine de parametri funcţionează în actul creaţiei şi circulaţiei folclorice. De asemenea nu credem că este cu putinţă să apreciem transferul versurilor de la ceremonial la neceremonial şi invers în termeni cantitativi. Adoptarea acestui punct de vedere ar putea facilita luarea în considerare a unui posibil repertoriu de „versuri călătoare" specifice textelor poetice ceremoniale şi a unui repertoriu similar pentru versuri caracteristice textelor poetice neceremoniale.

Am căutat să punem în relief în lucrarea de faţă semnificaţiile versului *Faţă albă şi-a spălat* în textele poetice populare de ceremonial. Am urmărit în acest scop distribuţia versului în diverse categorii folclorice ale textelor ceremoniale. Am putut constata modul în care s-a desfăşurat procesul desemantizării versului, proces care a îngăduit în final transferul versului din categoria textelor poetice ceremoniale în categoria textelor poetice neceremoniale. Analiza acestui aspect particular al mesajului poetic ne-a îngăduit degajarea unor concluzii teoretice care, sperăm, vor trezi interesul specialiştilor folclorişti.

« IL (ELLE) LAVA SON BLANC VISAGE » CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE LA RELATION ENTRE LE GESTE RITUEL ET LE MESSAGE POÉTIQUE

Le vers «Il (elle) lava son blanc visage » est identifié par l'auteur dans toutes les catégories de la littérature cérémoniale roumaine. Étant donné qu'un grand nombre de pratiques rituelles comprennent l'acte de

se laver, l'auteur se demande si, entre celui-ci et le message poétique la relation n'est pas immédiate. Dans les incantations, par exemple, la superposition des plans cérémonial et poétique est évidente ; dans d'autres textes cérémoniaux elle n'est, en revanche, pas rencontrée. Le matériel examiné suggère l'hypothèse — ritualiste — que la correspondance entre le plan cérémonial et le plan poétique est *non obligatoire.*

Dans les textes poétiques non cérémoniaux, le vers «*Il* (*elle*) *lava son blanc visage* » perd graduellement sa signification rituelle ; dorénavant il sera substituable par des énoncés synonymes ou bien remplacé par d'autres vers.

UNELE SUGESTII PENTRU PUNEREA ÎN SCENĂ A DANSULUI POPULAR (I)*

ANDREI BUCȘAN

Variate sînt părerile care circulă despre modul în care dansul popular poate fi adus în scenă. În ultima vreme mai ales, numărul tot mai mare de „producții" care se ascund sub eticheta de „dans popular", dar care în realitate îl denaturează uneori pînă la absurd, a început să îngrijoreze publicul mai avizat, care cere revenirea la linia tradițională a creației noastre folclorice. Dar între aceasta și stilizarea extremă există tot felul de forme intermediare, pe linia folclor — pseudo-folclor — non-folclor. Sperăm că părerea noastră este cunoscută[1] : toate formele pot fi încercate, cu respectarea unor condiții : a) să se enunțe sincer deslușit gradul de apropiere sau îndepărtare de folclor : folclor autentic, prelucrare, stilizare, baletizare sau orice altă formă care se poate ivi ; b) să se respecte limitele gradului respectiv ; c) să aibă o valoare corespunzătoare atît în concepție, cît și ca execuție.

În încercarea de față, nu ne ocupăm de toate aceste modalități, ci de una singură : prezentarea scenică a dansului popular. Aceasta, în momentul de față, face figură de „rudă săracă". Într-adevăr, în practica curentă, în programele marilor ansambluri de profesioniști și de amatori, ea se întîlnește foarte puțin sau aproape deloc ; ceva mai mult, fenomenul s-a extins îngrijorător și asupra repertoriilor formațiilor sătești, „îndrumate" în acest sens de maeștri de la „centru". Dar ofensiva împotriva folclorului autentic nu se limitează la domeniul practic, ci ea pășește autoritar și pe tărîmul teoretic, unde decretează că dansul popular nu poate fi adus pe scenă în formă autentică, fiind obligatorie „scenizarea" lui, înțelegîndu-se prin aceasta prelucrarea, stilizarea etc. Este clar de la început că scenizarea nu este echivalentă cu celelalte forme și deci semnul de egalitate pus între ele este de la început arbitrar[2]. Distincția va reieși din cele ce urmează ; în orice caz, trebuie să ne oprim asupra principalelor argumente prezentate

---

* Articolul continuă în numărul următor al revistei.

[1] Din nenumărate discuții purtate în diverse ocazii.

[2] Într-adevăr, scenizarea înseamnă doar „punere în scenă", care poate fi sau nu o prelucrare.

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 15—35, București, 1974

de presupușii teoreticieni, care din păcate sînt de cele mai multe ori și (mai ales) practicieni, pentru a ne lămuri ce piedici există în apariția pe scenă a creațiilor autentice, destinate a fi înlocuite de „creațiile" maeștrilor coregrafi.

Astfel, se pretinde că dansul popular, scos din mediul sătesc, iese din contextul lui natural și deci devine *altceva*. „Momentul" folcloric dispare, fiind înlocuit cu „programarea" spectacolului. Dansatorii nu mai sînt ținuți să respecte o etichetă socială, un ceremonial sau un ritual, ci se conformează disciplinei ansamblului. Ei nu mai sînt ghidați de o bună dispoziție dictată de plăcerea pură de a juca sau eventual de transpunerea în ambianța unui rit, ci de rutina scenei. În sfîrșit, nici publicul nu mai este același : fetelor care așteaptă să fie invitate, părinților care urmăresc cu grijă evoluțiile fetei sau feciorului respectiv, copiilor care încearcă pe margine primii pași, li se substituie *sala*, cu dictatura ei absolută, avidă să guste numai efecte scenice. În consecință, dansul își schimbă funcția; astfel, de exemplu, din dans relațional distractiv sau ritual, el devine obligatoriu dans de spectacol.

În al doilea rînd, se recomandă să se țină seama de *legile* scenei. În general nimeni nu precizează ce se înțelege prin acestea; sîntem siliți deci să încercăm a le reconstitui. Trebuie să ne gîndim, pe de o parte, la anumite reguli care tind la orientarea și potențarea mesajului artistic. Pe acestea le-am putea asimila cu cele trei unități ale teatrului clasic : *de loc*, *de timp* și *de acțiune*. Într-adevăr, necesitatea de a ne limita la spațiul scenei, la numărul de minute programat și la numărul de membri ai ansamblului în funcție de momentele preconizate, ne indică de la început un cadru precis care trebuie respectat. Pe de altă parte însă, ne apare o lege care ține de *difuzarea* mesajului în masă : este ceea ce am putea numi legea *spectacolului*, care se poate enunța ca necesitatea de a comunica cu publicul într-un limbaj cît mai apropiat lui și care să-l facă să participe cu aceeași intensitate ca, de exemplu, spectatorii de la hora satului, indiferent de calitatea gustului lor. Revenim deci la acest termen : „spectacol", care pare să sintetizeze nucleul opoziției teoretice la aducerea autenticului, a horei satului, pe scenă.

Am folosit intenționat termenul „hora satului", pentru că el este amintit mereu în acest context, al imposibilității redării dansului popular autentic în formă scenică. Asupra lui însă, în concepția partizanilor teoriei de mai sus, există o suverană confuzie, înțelegîndu-se prin el, de-a valma, tot ceea ce se întîlnește ca dans popular în sat și care deci trebuie tratat identic. De fapt se înțeleg mai multe lucruri diferite, care s-ar putea rezuma astfel :

a) reuniunea duminicală cu joc;
b) dansul practicat la această ocazie;
c) dansul practicat la alte ocazii (nunți, petreceri, nedei, sărbători speciale etc.);
d) dansurile dintr-un repertoriu sătesc dat (indiferent de ocazie);
e) dansurile dintr-un repertoriu zonal sau regional.

Toate acestea poartă pentru cei amintiți eticheta „hora satului", indicînd nu numai practicarea repertoriului coregrafic în mediul sătesc, dar mai ales, destul de tendențios și condescendent, „practicabilitatea" lui exclusivă în acest mediu. Această uniformizare denotă, desigur, în

cele mai multe cazuri, o profundă ignorare a esenței fenomenelor folclorice, dar nu rareori ea ascunde o încercare de justificare a propriilor rătăciri în căutare. De fapt este vorba de aspecte cu totul distincte și care deci trebuie tratate diferit. Unitară nu este decît tendința de a le încorpora aceluiași val de prelucrare, stilizare, denaturare și, în cele din urmă, degradare, la care este de multe ori supus folclorul nostru coregrafic. Dimpotrivă, cunoașterea și aplicarea inteligentă a diverselor lui sensuri ne vor ajuta să intuim niște limite și să definim niște coordonate valabile pentru ceea ce ne interesează. Să vedem deci în primul rînd ce condiții ne creează, în acest domeniu, așa-zisele „legi" ale scenei.

a) *Spațiul* folosit este în general scena. În rare cazuri, spectacolul poate avea loc în aer liber, fie pe o scenă improvizată, fie într-un cadru natural. Ultima alternativă pare mai adecvată prezentării de dansuri folclorice. Dar în toate cazurile există niște delimitări spațiale, care impun o anumită desfășurare a dansului. Trebuie să ne gîndim, însă, că și în realitate ne întîlnim cu limite similare. Astfel, sala căminului cultural prezintă niște dimensiuni precise, care își au echivalentul în dimensiunile scenei. De asemeni sala ospățului de nuntă, locul din fața unor case de sat, o poiană etc., eventualități care pot fi figurate pe scenă, reprezintă tot atîtea incinte la fel de închise ca și scena. Prin urmare, aceasta nu aduce nimic nou, ca dificultate față de ceea ce ne înfățișează cadrul sătesc din punctul de vedere al spațiului.

b) *Timpul* afectat unor producții folclorice (?) pe scenă este desigur variabil în funcție de specificul prezentării, dar și de programul stabilit. În general, artiștii populari, ca și cei din ansambluri, se plîng de o oarecare încorsetare în această privință. Este drept că, fixîndu-se niște limite de timp arbitrare, de exemplu 15 minute, pentru prezentarea unui program, indiferent de conținutul lui, se riscă (și se reușește de cele mai multe ori) să se sacrifice niște detalii specifice sau să se umple un conținut sărăcăcios cu elemente inutile. Vina este însă a „făcătorilor" de programe [3] și nicidecum a incompatibilității dintre factorul *timp* și specificul folclorului spontan. Dacă acești „dirijori" de spectacole (fie ei simple organe administrative, fie chiar maeștri coregrafi) s-ar osteni pînă la sat, ar vedea că cele 15 minute (să zicem) sînt împlinite cu totul diferit nu numai în cadrul provinciilor istorice, Muntenia, Moldova, Banat etc. (etichete suficiente pentru unii, dar cu totul insuficiente pentru cunoștințele științifice actuale), nu numai în „zonele" subordonate acestora (despre care se vorbește astăzi mult, dar se știe superficial), dar chiar de la sat la sat și de la ocazie la ocazie. Ar trebui deci să se subordoneze timpul specificului coregrafic, și nu invers.

c) *Acțiunea* în sensul adoptat de noi [4] implică respectarea faptului care a fost ales pentru a fi reprezentat atît în desfășurarea lui, cît și în

[3] La concursuri, festivități etc.
[4] Pentru a se menține în canoanele clasice.

ce privește numărul necesar de participanți. De aici rezultă că avem două coordonate obligatorii:

— existența unor momente specifice;
— valoarea numerică a ansamblului.

Cele două aspecte se condiționează reciproc. Într-adevăr, sărăcia momentelor desfășurării nu este compensată de multitudinea dansatorilor care evoluează pe scenă, după cum abundența de asemenea momente cere un număr corespunzător de dansatori. Nici unul nici altul însă, singure sau în corelație, nu impun o „încorsetare" a folclorului, ci doar o păstrare a lui în limitele normale ale momentelor posibile și ale reprezentării numerice. În caz contrar se ajunge (și se ajunge frecvent !) la o supradimensionare sau subdimensionare a spectacolului.

La cele de mai sus am mai avea ceva de adăugat. Desigur nu despre legătura „acțiunii" cu „spațiul" și „timpul", cele trei elemente fiind, evident, în strînsă simbioză, cerută nu numai de „legile" scenei, ci mai ales de specificul manifestărilor care trebuie reprezentate. Dar mai trebuie amintit că în însuși cadrul desfășurării un rol important îl joacă decorul. Pentru moment subliniem că el practic nu există în afara acțiunii generale, lipsa sau insuficiența lui făcînd-o pur și simplu inoperantă. Dar despre aceasta vom vorbi pe larg mai tîrziu.

d) *Spectacolul* în sine, luat nu ca „ansamblu de manifestări scenice" ci ca „lege" fundamentală și ireductibilă a acestora, apare, după cum am spus, drept principalul argument al partizanilor pseudo- și non-folclorului. Se înțelege prin acest factor sau mai bine zis se subînțelege, pentru că o motivare clară nu am întîlnit nicăieri, că dansul popular în spectacol are altă „funcție" decît la „hora satului". Este evident că între participanții la această reuniune, pe de o parte, și membrii unui ansamblu, pe de altă parte, se formează relații sociale diferite; că spectatorii dintr-un teatru așteaptă de la dansatori alte performanțe decît privitorii de pe margine ai horei satului. Dar trebuie să ne gîndim totuși că între situații extreme există totdeauna și situații intermediare, care exclud absolutizarea primelor. Nici noi nu le absolutizăm pe celelalte; ne permitem să semnalăm însă, într-o modestă paranteză, că și între componenții unui ansamblu se pot ivi relații asemănătoare cu cele de la hora satului: „flirturi", căsătorii, antipatii etc., chiar dacă ele sînt mult mai puțin aparente pe scenă; sau că publicul nu este totdeauna același de la scena marilor teatre pînă la scena unei case de cultură locale, în componența lui intrînd nu numai reprezentanți ai unei mișcări „artistice" cosmopolite, sau un „juriu" bine intenționat, dar și iubitori ai folclorului propriu (așa cum îl intuiesc ei) și chiar și părinți, frați, prieteni etc. ai executanților, exact ca la hora satului. Iată aspecte care ar trebui să dea de gîndit amatorilor și colportorilor unor termeni notabili ca „funcție", „context", „comportament" ș. a., care bine fundamentați ca atare sînt în general prezentați exhaustiv și dezlegați de substanța fenomenelor folclorice.

Trecînd însă peste această, poate prea lungă și tocmai pentru cei în cauză, neinteresantă paranteză, ținem să ne exprimăm o nedumerire pe care o supunem celor menționați: de ce schimbarea funcției trebuie să

atragă schimbarea elementelor dansului şi ale interpretării lui ?[5] Nu credem că se poate avea un răspuns coerent la această întrebare. Ni se răspunde în general că dansurile trebuie alese printre cele mai de efect, deci „spectaculoase", şi că ele trebuie să fie interpretate la un maximum de virtuozitate. Se uită însă că „spectacolul" nu trebuie legat neapărat de piese complicate, acelaşi efect fiind obţinut de simplitate, şi că în aceeaşi măsură o interpretare sobră poate fi preferată uneia de o mare tehnicitate [6]. Nu spunem nişte lucruri noi : credem însă că în orice şcoală teatrală au existat asemenea forme simple şi sobre, ca un contrast, sau mai bine zis ca un antidot strălucirilor frapante, impresionante, electrizante şi în cele din urmă ieftine ale unor asemenea manifestări.

Aceste exagerări nu reprezintă însă decît o singură latură a ceea ce ne interesează. Mai importantă este atacarea fondului faptelor folclorice, supuse în permanenţă unor denaturări flagrante. Iar acestea provin din tendinţa care generează unele atitudini pretins artistice, proclamînd cu emfază atotputernicia „legilor" scenei, în timp ce ignorează posibilitatea existenţei unor *legi* ale folclorului, în speţă ale genului de care ne ocupăm.

Ca şi legile scenei, acestea din urmă nu au fost enunţate şi teoretizate. Este însă normal ca ele să reiasă din analiza pieselor folclorice şi regruparea acestor analize. Dar este necesar nu numai să le deducem, ci şi să le extragem din contextul lor strict teoretic, pentru a le pune în legătură cu faptul concret care ne interesează în momentul de faţă şi care se intitulează în mod curent „autenticul" în valorificarea scenică a dansului popular.

Din capul locului mărturisim că nu sîntem de acord cu absolutizarea termenului „autentic". Derivînd din gr. αυθέντης „care autorizează"[7], acesta a căpătat accepţia de „veridic, conform cu realitatea".

În domeniul care ne priveşte, se produc însă confuzii, uneori voite, aplicîndu-se acest termen care este foarte general unor aspecte neesenţiale, cotidiene, care ne oferă numai aparenţa realităţii. Astfel, se pretinde că faptele folclorice sînt ceea ce vedem astăzi cu ochii, într-un decor modern, populat cu personaje moderne şi cu „comportament" modern. Este de la sine înţeles că această interpretare este absolut conformă cu realitatea, într-o accepţie vulgarizantă. Într-adevăr, totul este „autentic" pe lumea aceasta, de la inteligenţă pînă la prostie, de la adevăr pînă la minciună.

Ni se pare însă că folosirea acestui termen trebuie condiţionată de ideea de *artistic* şi de cea de *specific*. Pentru a demonstra aceasta, dăm un singur exemplu : portul popular. Se ştie că acesta este în dispariţie din uzul curent şi în orice caz el nu mai apare la „hora satului" în cea mai mare parte a ţării ; pe alocuri el nu mai trăieşte nici în amintirea localnicilor. Totuşi nu credem că cineva ar putea avea pretenţia de a aduce pe scenă dansuri populare executate în haine de stradă. Acest fapt este fără îndoială

---

[5] Este ca şi cum s-ar pretinde ca jocul de fotbal, trecînd de la amatori la pofesionişti sau de la „amical" la „oficial", să-şi schimbe regulile, de exemplu dimensiunea porţii, numărul jucătorilor, lovitura de la 11 m etc.

[6] Un bun exemplu în acest sens ne oferă jocul de fete din Căpîlna, la care pasul este cît se poate de simplu şi execuţia sobră, dar de mare putere stilistică (cu toate că şi aici au intervenit unele denaturări).

[7] Vezi C. Alexandre, *Dictionnaire grec-français*, Paris, 1897.

„autentic", dar nici artistic, nici specific. De aceea, de acum înainte vom folosi acești ultimi termeni, în special pe cel de-al doilea, pe care-l socotim esențial pentru dezbaterea problemelor de valorificare a folclorului coregrafic.

Pentru că, în timp ce se vorbește cu emfază de așa-zisele „legi ale scenei", se uită cu dezinvoltură că folclorul, în cazul de față dansul popular, își are și el „legile" lui, care trebuie să pornească de la ideea de „specific". Analizînd folclorul coregrafic din toate punctele de vedere, vom reuși să desprindem trăsăturile lui specifice în mai multe serii de fapte, pe care le regrupăm astfel:

a) *ocazia de joc*: hora satului, nunta, nedeia etc. cu momentele lor proprii și obiceiurile care le însoțesc;

b) *categoria tipologică* sau *tipul*, cu subtipuri, supratipuri, variante etc., ca rezultante ale aspectelor *morfologice* (formație, evoluție, compoziție, structură cinetică și ritmică), *funcțional-tematice* și *sincretice*;

c) *stilul* sau *maniera de interpretare*, pe indivizi, pe grupe de vîrstă și sexe (cinetism, participare afectivă, variabilitate, expresivitate);

d) *zona*, în ambianța și culoarea ei, cu subzone, suprazone, sate etc. ceea ce de fapt reprezintă o sinteză a celorlalte serii.

Credem că este momentul să ne oprim puțin asupra diverselor „legi" de care se poate vorbi. Dacă am folosit acest termen este pentru că el se colportează curent în legătură cu scena. Prin antiteză, l-am aplicat și în privința folclorului. Dar părerea noastră este că ar fi mai logic să se renunțe la el, ca fiind dogmatic și lipsit de acoperire totală. De fapt, avem de-a face pe de o parte cu *criterii* de reprezentare scenică și pe de alta cu *planuri* de manifestare ale folclorului, ambele categorii presupunînd o oarecare cantitate de norme subordonate cu un relativ grad de obligativitate. Iată deci că ne aflăm în posesia unor elemente care ne permit ca, folosind unii termeni mai lapidari, să întocmim o schemă provizorie a acestei aparente antinomii, în realitate însă a unui cîmp de necontenită și variată interacțiune.

Folclor (coregrafic)		Planuri de manifestare				
			Ocazie	Tip	Stil	Zonă
S	Criterii	Spațiu				
C	de repre-	Timp				
E	zentare	Acțiune				
N						
Ă		Spectacol				

Dacă examinăm această schemă, ne dăm seama că prin încrucișarea „verticalului" cu „orizontalul" obținem ceea ce urmărim: concilierea criteriilor scenice cu planurile folclorice. De fapt noi am enunțat, mai vag la început, dar acum revenim cu mai multă precizie, că ne interesează nu adaptarea planurilor folclorice la criteriile scenice (așa cum, din nefericire, vedem prea des), ci cu totul dimpotrivă. Pornim deci de la acest tabel, cu presupunerea că el ar fi completat în toate „căsuțele" și că deci în fiecare rubrică, privită încrucișat, de exemplu: ocazie-spațiu,

ocazie-timp, tip-acţiune, tip-spectacol etc.[8], am avea trecute toate posibilităţile de interpretare, mergînd de la reprezentarea cea mai pură a folclorului pînă la denaturarea lui cea mai „scenică".

Un asemenea tablou sinoptic nu este posibil nici la dimensiuni de frescă şi cu atît mai puţin la spaţiul rezervat încercării noastre. Ne mulţumim deci să ne punem cîteva întrebări asupra modului în care planurile folclorice pot fi afectate de criteriile scenice.

Ocazia pe care vrem s-o reprezentăm ne apare din primul moment încorsetată în *spaţiu*, *timp* şi *acţiune*. Totuşi există o diferenţă. Spaţiul scenic limitează întrucîtva numărul ocaziilor folclorice — de exemplu o nedeie nu este reprezentabilă pe scenă, iar o nuntă poate fi pusă în scenă numai fragmentar[9] —, totuşi, majoritatea lor nu este în acelaşi caz: hora satului (în sensul ei strict), petrecerile, şezătorile, obiceiurile de iarnă sau primăvară etc., cel puţin în momentele specifice.

Cu aceasta începem să intrăm în domeniul criteriului *acţiunii*, care, pe lîngă momente, trebuie să ţină seama şi de numărul participanţilor. Acesta este condiţionat însă de numărul membrilor „ansamblului" care prezintă programul. Este evident că o reprezentaţie nu se poate face decît cu un număr de interpreţi convenabil subiectului ales; altfel se impune să se renunţe la subiect. De asemeni *timpul* nu este determinant: dacă un subiect nu se încadrează în minutele rezervate manifestării, este mai bine să se renunţe la el sau, şi mai bine, să se mărească numărul minutelor. Dar, după cum am amintit, aceasta nu depinde de intenţia artistului-dirijor (dacă el este într-adevăr astfel), ci de bunul plac al organizatorului[10].

În ce priveşte ideea de *spectacol*, aceasta este aparent suverană. Dar ea nu poate servi la „alterarea" ocaziei reprezentate, prin introducerea unor momente inexistente în realitate, prin eliminarea altora specifice sau prin substituiri în structura lor. Această idee trebuie să intervină pentru a urmări desfăşurarea normală a ocaziei, a evita unele lungimi şi repetiţii, a scoate în evidenţă momentele esenţiale şi a supraveghea corectitudinea execuţiei, atît ca evoluţie în scenă cît şi ca specific folcloric.

Am vorbit mai pe larg despre aplicarea criteriilor scenice planului folcloric al ocaziei de joc, deoarece realizarea este mai dificilă. Mai puţine lucruri vor fi spuse despre celelalte planuri, deoarece este evident că o mare parte din consideraţiile anterioare se potriveşte şi în aceste cazuri. Pe de altă parte, am putea spune că faptele sînt aici elementare.

Astfel, *tipul* coregrafic nu poate fi influenţat cu nimic în redarea lui scenică de factorii spaţiu, timp şi acţiune. Numărul participanţilor şi desfăşurarea momentelor nu ne pot duce la schimbarea structurii unui tip, neexistînd nici o raţiune pentru aceasta[11]. În sfîrşit, ideea de spectacol

---

[8] De fapt, coordonatele nu sînt niciodată absolut „pure", totdeauna intervenind mai mulţi factori.

[9] Au existat asemenea puneri în scenă excelente, de exemplu „Nunta pe Someş" a ansamblului M.A.I. („Ciocîrlia") în 1950 sau „Nunta de la Copăcel — Făgăraş" realizată de ansamblul sătesc respectiv, cu ajutorul Casei de creaţie din Braşov (director T. Nicolau), în 1969.

[10] Uneori, ceea ce este şi mai grav în caz de nereuşită, cele două personaje se confundă.

[11] De exemplu un *Căluş* este practicat la sat de un grup de 7—13 inşi. Apariţia pe scenă a unui număr de 30 dansatori este în primul rînd fastidioasă pentru ochi, dar ea nu impune în nici un chip schimbarea structurii dansului.

ne face doar să alegem *din ceea ce există* în realitate ceea ce este mai caracteristic și mai frumos.

Stilul de joc nu poate fi influențat în nici un fel de spațiu, timp și acțiune, criterii care nu impun nici o schimbare modului de execuție.

Ideea de spectacol este însă și aici pretextul unor „inovații", care merg pînă la denaturare completă. Se crede că pe scenă marea virtuozitate tehnică este spectacolul însuși și în consecință orice exagerare, în mișcări, mimică, chiote etc., este permisă. Dar despre aceasta vom reveni, întrucît, după cum se va vedea, stilul nu este numai unul din planurile folclorice, ci în același timp un element al „spectacolului", fie pe scenă, fie la hora satului.

În sfîrșit *zona*, nu vedem de ce nu poate fi reprezentată într-un mod cît mai aproape de realitate. Nu înțelegem de ce limitele de timp și spațiu, existența unei acțiuni și necesitatea de a realiza un spectacol trebuie să ne ducă la denaturarea specificului zonal. Nu s-a formulat clar niciodată pînă acum obligativitatea de a schimba formule cristalizate de-a lungul timpurilor, pentru a li se da o etichetă „autentică", dar fără un conținut adecvat.

Pentru a încheia această lungă discuție, ne-am întrebat încă o dată care sînt motivele pentru care „legile" scenei ne-ar obliga să schimbăm „legile" folclorului. Nouă ni se pare că, dimpotrivă, criteriile scenice se pot armoniza cu planurile folclorice și că acestea din urmă pot să cucerească scena în următoarele condiții :

a) să nu se încerce a se adapta planurile folclorice criteriilor scenice, ci dimpotrivă ; aceasta în cazul unui spectacol care se intitulează „folcloric", căci altfel orice îi este permis regizorului ;

b) să se cultive din plin realitatea momentului prezentat ; aceasta nu înseamnă preluarea mecanică a ceea ce apare în mod curent[12], ci folosirea a tot ceea ce se știe că există în viața folclorică (în momentul respectiv) ;

c) să se folosească în orice împrejurare valorile specifice majore ; ceea ce nu înseamnă neapărat piesele cele mai complicate sau prezentarea lor cu cea mai mare ostentație.

★

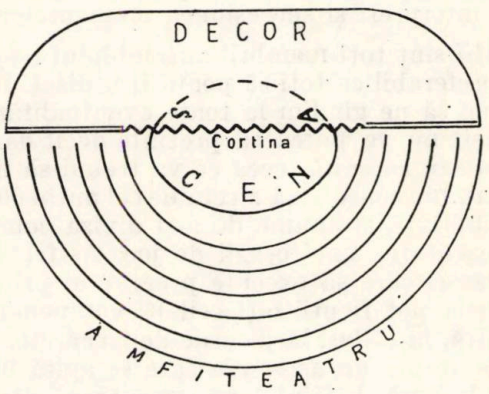
Să reluăm deci firul expunerii noastre încercînd să înfățișăm părerea noastră în ce privește posibilitățile de reprezentare a dansului popular pe scenă, ca subiect exclusiv sau ca ornament principal al unui spectacol folcloric. Vom căuta ca în rîndurile următoare să analizăm elementele unui asemenea spectacol, punînd însă accentul de data aceasta nu atît pe erorile pe care le întîlnim curent, cît pe diferitele norme în limitele cărora se pot pune în valoare aspectele specifice. Să abordăm deci aceste elemente într-o ordine care va ține seama în primul rînd de succesiunea lor în ideea unui spectacol, iar nu de importanța lor ca atare, care poate varia de la caz la caz.

A) *Cadrul ambiant* își găsește expresia în ceea ce este inevitabil oricărui spectacol și trebuie să ne intereseze ba chiar să ne frapeze de la început, dîndu-ne impresia transpunerii realității.

[12] Căci astfel am părea că dăm dreptate celor care, bazîndu-se pe ceea ce se vede obișnuit, pretind că folclorul este „în destrămare" și deci trebuie recompus pentru scenă.

1. *Scena*, termen pe care de data aceasta îl folosim în sensul de „loc rezervat unui spectacol”[13], este deocamdată ceea ce ştim, adică un spaţiu dreptunghiular deschis într-o singură parte spre public. Aceasta ar putea lăsa impresia de la început a unei nepotriviri cu locul de desfăşurare al dansului popular; în general lucrurile nu stau chiar aşa. Să ne gîndim la sala căminului cultural, la sălile de ospeţe, chiar şi la unele locuri din natură unde se obişnuieşte să se joace, şi vom recunoaşte că diferenţele sînt mai mult aparente. Astfel, se porneşte de la faptul că dansul popular românesc se desfăşoară mai mult în cerc şi se face o confuzie între această formă şi spaţiul în care el trebuie să evolueze[14].

Nu ne deranjează într-atîta dreptunghiul scenei, cît modul în care este de multe ori folosit. Dar recunoaştem că acest spaţiu poate fi îmbunătăţit, în unele scopuri aparte. Astfel, s-a preconizat o scenă specială rotundă, în care hora satului să se desfăşoare cît mai aproape de forma ei spontană[15]. Ideea merită să fie examinată. Ni se pare însă că ea nu poate fi adoptată integral din motive practice, şi anume cele care ţin de decor, de orientarea lui, de culise, de folosirea luminilor etc. Credem însă că lucrurile se pot concilia dacă această scenă „rotundă” va fi înconjurată de un amfiteatru, ocupat de spectatori numai în proporţie de cca 2/3, restul fiind rezervat decorului şi culiselor. Am avea deci un spaţiu organizat aproximativ astfel:



„Treimea” care rămîne va putea fi utilizată intens pentru completarea cadrului, mai ales că rezervăm decorului un rol foarte important în realizarea lui.

2. *Decorul.* Cînd vorbim de importanţa acestuia nu ne gîndim deloc să-i absolutizăm rolul. El nu trebuie să fie determinant în sine, să „fure ochiul” cu străluciri de paradă, ci să treacă mai mult neobservat ca un element de completare firească a subiectului general. În marea majoritate a prezentărilor de dansuri, intervenţia regizorului trebuie să fie limitativă, pentru a realiza un decor din... absenţa decorului. În cazul horei satului,

---

[13] Nu ca în accepţia anterioară cînd prin scenă înţelegeam oarecum ansamblul manifestărilor spectaculare.

[14] În schimb, se impietează asupra formei dansului, după cum se va vedea.

[15] Spre a fi *privită* din cît mi multe părţi, ca o horă la ţară.

care se desfăşoară în general într-o sală de cămin cultural sau într-un „salon" închiriat, nici nu este nevoie de altceva decît de cîteva bănci pentru privitori şi cîteva scaune pentru lăutari. Pentru dansurile din cadrul obiceiurilor lucrurile se schimbă, deoarece acestea din urmă impun anumite elemente de decor, pentru ilustrarea specificului zonal. Şi aici însă trebuie păstrată multă discreţie, evitîndu-se încărcătura de obiecte, artificialitatea modelelor şi stridenţa culorilor. Aceasta ţine de gustul regizorului; principiul general este însă *simplitatea* în decor, căutîndu-se doar ca elementele lui să fie cît mai sugestive pentru zona şi ocazia respectivă. Chiar un obicei cum e *nunta* nu presupune în toate fazele ei un decor special. Acesta devine necesar în momentul în care în desfăşurare intervine un fapt care trebuie să fie subliniat, de exemplu oraţia de nuntă, rostită totdeauna la poarta casei miresei, ceea ce implică un aranjament adecvat. Dar şi în acest caz detaliile să fie estompate şi să nu se suprapună agresiv imaginii generale. Ştergare, scoarţe şi ulcioare, linguri de lemn, icoane etc., acestea trebuie reduse la minimum, chiar în momentele de intensitate a faptului folcloric. Şi să nu mai vorbim de arbori, fîntîni şi alte elemente de tablou idilic a căror inutilitate este manifestă de cele mai multe ori[16].

B) *Desfăşurarea* programului (căci de data aceasta ne gîndim la un program scenic) cuprinde două aspecte principale, care privesc componenţa grupului de interpreţi şi succesiunea momentelor specifice.

1. *Participanţii* sînt toţi membrii ansamblului respectiv[17], dansatori sau nu; este însă preferabil ca toţi să poată fi utilizaţi în acest scop. Dar, oricum ar fi, trebuie să ne gîndim la toate eventualităţile. Un ansamblu mic (de 20-30 de inşi) nu va putea să prezinte decît dansurile respective, desfăşurate ca ciclu sau ca suită (ceea ce va trebui să fie enunţat cu sinceritate). Unui ansamblu mare — să zicem de cel puţin 60-70 de persoane — i se oferă alte posibilităţi, şi anume de a-şi diviza componenţii în grupe variate, pentru prezentarea unei ocazii de joc. Astfel, se poate constitui un nucleu de dansatori care să execute programul principal de dansuri; dar alături de aceştia pot fi utilizaţi ceilalţi componenţi ca privitori la hora satului, la nuntă, la *Căluş*, la jocurile de iarnă etc. Unii vor fi simpli spectatori; alţii pot forma un *decor viu* care se agită încontinuu : femei care îşi aduc fetele la horă, bătrîni care comentează, tineri care îşi invită partenerele într-un anumit mod, precizat de eticheta locală[18], copii care circulă printre spectatori, iar uneori chiar încearcă să schiţeze anumiţi paşi[19] etc. În sfîrşit, putem avea cazul unor participanţi care sînt la început

---

[16] Vezi decorurile de la Studioul de televiziune ş.a.

[17] Nu ne interesează acum :

a) dacă ansamblul este amator sau profesionist; dealtfel nu vedem în ce măsură aceasta ar trebui să influenţeze redarea specifică a unui fapt folcloric;

b) dacă este necesar să existe ansambluri profesioniste; personal credem că, într-un număr redus, dar bine dirijate, ele ar putea aduce servicii propagării creaţiei folclorice.

Discuţia o considerăm deschisă, dar nu o vom purta aici.

[18] Căci nu vom uita nici un moment *zona*, ca plan folcloric de cele mai multe ori supraordonat celorlalte.

[19] Aducerea copiilor în scenă ni se pare totdeauna un apel sentimental la aplauzele publicului. În ce ne priveşte, am limita aceste apariţii la unele concursuri speciale rezervate echipelor de copii. În cazul la care ne referim, copiii fac parte din acest decor viu de care am vorbit şi deci pot fi admişi.

simpli spectatori, şi pe măsură ce jocul se înteţeşte pot deveni activi : un bun dansator sau mai mulţi, mai tineri sau mai bătrîni care, fie că sînt nemulţumiţi de felul cum se joacă, fie că sînt chemaţi de colectivitate, fie că intră din plăcere proprie, apar dintr-o dată în mijlocul sau în fruntea horei, înviorînd toată desfăşurarea sau dîndu-i „sarea" care-i lipseşte[20]. Toate acestea nu pot constitui norme precise, ci trebuie să fie aplicate diferit, de la caz la caz. Semnalăm însă că aducerea a peste 60 de dansatori în scenă, pentru a o umple cu „evoluţii" complicate, nu înseamnă nici un aport artistic[21], atunci cînd lipseşte decorul viu de care vorbeam şi care singur ar fi justificat o asemenea desfăşurare.

2. *Momentele* programului se pot condensa astfel :

a) *Intrarea* în scenă îşi are importanţa ei, care rivalizează cu aceea a decorului, din punctul de vedere al primei impresii pe care o lasă asupra spectatorului. În genere se practică o intrare stereotipă : se ridică cortina şi apare scena goală, exceptînd muzica, de obicei prezentă. De aici se deschid 3 variante principale, introduse în general prin strigături în culise :

— apare formaţia de joc printr-o parte a scenei ;

— idem, prin două părţi, şi în acest caz fetele prin dreapta şi băieţii prin stînga (sau invers) ;

— 1-2 inşi apar pe scenă şi aleargă dintr-un colţ în altul simulînd auzirea unor semnale muzicale care anunţă apropierea unui grup de jucători, după care urmează variantele precedente.

În afară de stereotipia acestor formule, ceea ce supără încă mai mult este lipsa lor de naturaleţe. Urmărind însă reproducerea cît mai exactă a desfăşurării unui obicei la sat, credem că există alte căi mai apropiate. Astfel, ni se pare că în momentul ridicării cortinei ansamblul poate fi văzut în scenă, gata instalat pentru desfăşurarea programului. Aici am avea două variante :

— interpreţii sînt repartizaţi inegal în scenă : unii formează grupuri care discută, alţii se mişcă aparent fără motiv, unele femei sînt aşezate pe bănci, cîţiva copii se joacă într-un colţ, un cuplu „flirtează" deoparte etc., după care taraful poate începe, şi o parte din cei de faţă se prind ;

— jocul este în plină desfăşurare şi el va continua în mod natural.

Firește nimic nu ne obligă să introducem tot ansamblul în scenă de la început, interpreţii putînd apărea pe rînd ; de asemeni nici dansatorii nu trebuie să intre în joc din primele clipe, aşa cum de fapt se şi obişnuieşte, intrarea lor succesivă adăugînd un plus de dinamism întregii desfăşurări.

În unele cazuri, mai rare[22], scena apare goală sau populată cu „privitori", dansatorii apărînd progresiv într-un şir organizat ; aceasta se poate întîmpla cu dansuri care cunosc această fază a „plimbării", de exemplu *Căluşul*.

În cele de mai sus s-au examinat numai variantele legate de prezentarea dansului popular de la hora satului. Dar se mai întîlnesc două posibilităţi :

— jocul se desfăşoară ca un program, dezlegat — în intenţia regizorului — de orice obicei ; aceasta se întîmplă atunci cînd vrem să prezen-

---

[20] Un mare rol joacă aici *mimica*, element care poate da expresie atitudinii colectivităţii faţă de joc ; dar atragem de pe acum atenţia asupra sobrietăţii cu care ea va putea interveni în redarea acestor momente.

[21] Nu mai vorbim de aportul specific.

[22] De exemplu în cazul unei scene în aer liber.

tăm variantele unui tip sau „selecțiuni" dintr-o zonă mare[23]; de asemeni cînd numărul de interpreți este mic; în aceste cazuri „decorul viu" nemaifiind utilizat, cortina va fi ridicată direct pe joc, sau dansatorii vor intra în șir;

— jocul apare episodic, în cadrul unui obicei mai întins; în acest caz el va urma cursul acestuia în toate fazele lui, folosindu-se după împrejurări varianta cea mai adecvată.

Procedeele descrise mai sus pot fi la fel de „spectaculare" ca și cele practicate curent, avînd însă avantajul reproducerii ambianței specifice.

b) *Momentele centrale* ale desfășurării unui spectacol de dans popular vor fi aici mai puțin analizate. Organizarea lor depinde foarte mult de repertoriu, ca și de forma și structura dansurilor, ceea ce se va studia la punctele următoare. Succesiunea lor este determinată de elementele existente; de aceea noi sîntem împotriva oricăror denaturări. Dacă se prezintă hora satului[24], vom utiliza ciclul normal; la alte ocazii, vom introduce momentele respective. Toate acestea vor fi însă tratate mai departe. Ceea ce vrem să accentuăm este necesitatea de a păstra naturaleța tuturor fazelor, fie principale ale jocului, fie de tranziție. De exemplu, nu este obligatoriu ca jocul să se desfășoare neîntrerupt de la un capăt la altul al programului. El poate fi secționat prin pauze, în care să se întîmple, eventual, ceva, de exemplu un grup de băieți cîntă, cineva comandă singur lăutarului o melodie „de ascultat" etc., fapte care au putut fi văzute de toți cei pe care i-a interesat și altceva decît „tehnica" dansului. Rămîne ca imaginația și talentul celui care conduce să-și spună cuvîntul.

c) *Ieșirea din scenă*, deci antipodul „intrării", este supusă în prezent unor erori analoage, și deci va trebui să găsim și acestui aspect remedii de natura celor preconizate anterior. Astfel, în practica curentă, se obișnuiesc diferite „poze" care de care mai antifolclorice. Cel mai frecvent vedem o oprire bruscă, dansatorii ridicînd brațul drept și strigînd „hei!" cu un aer marțial; în altă variantă, băieții îngenunchează emițînd aceeași interjecție. Lăsăm la aprecierea cititorului legătura care există între aceste gesturi și folclorul ca atare. O altă formă întîlnită este plecarea în șir în afara scenei, după care se revine pentru aplauze. Nu sîntem total împotriva acestui procedeu, dar îl rezervăm numai dansurilor care posedă în bagajul lor de elemente această posibilitate. Ne gîndim din nou la *Căluș*, la care interpreții pleacă săltînd și chiuind de la o casă la alta, ca și la alte obiceiuri cu joc: „mascații" din nordul Moldovei, ceata de juni din sudul Ardealului și atîtea altele. În acest caz, plecarea se face în modul cel mai natural și fără nici o stridență.

Cazul general este însă al horei satului (în sensul strict), care de data aceasta este asemănător cu cel al unui program coregrafic de „variante" sau „selecțiuni"[25]. Părerea noastră rămîne că, așa cum spectacolul poate începe cu cortina ridicată pe fază de joc, el se poate încheia în același mod, cortina lăsîndu-se pe o fază similară[26]. Bineînțeles, aceasta se va face după epuizarea tuturor resurselor coregrafice ale programului și ale interpreților.

---

[23] Vezi cap. C: Repertoriul.

[24] În sensul ei strict, deci hora duminicală.

[25] Vezi și aici cap. C: Repertoriul; vezi și cele spuse anterior privitor la intrarea în scenă.

[26] Pentru aplauze se pote oricînd reveni.

În sfîrşit, mai există o posibilitate. Încheierea jocului la ţară se face de cele mai multe ori printr-un „marş" cîntat de lăutar, la care toată lumea începe să evacueze sala. Se poate realiza şi aceasta, într-un tablou final, în care se pleacă în grupuri, fetele ţinîndu-se de mînă, feciorii pe după cap şi chiuind, eventual unele cupluri înlănţuite etc. Condiţia esenţială este ca acest moment să fie foarte rapid şi să nu se insiste asupra lui pentru a nu se crea o impresie de cădere a spectacolului.

În cele de mai sus, nu ne-am ocupat de dansul la obiceiurile complexe, de exemplu la nuntă. Fireşte, în asemenea cazuri nu se va încheia obligatoriu cu dans, ci cu faza respectivă a obiceiului, în caz contrar rămîn valabile cele enunţate.

C. *Repertoriul* coregrafic al spectacolului va fi ales după intenţia care a stat la baza lui.

1. *Ocazia de joc* reprezintă o modalitate de a grupa piesele aduse pe scenă. Avem mai multe posibilităţi :

a) *Hora duminicală a satului* are întotdeauna un repertoriu propriu. Acolo unde acesta se organizează în ciclu[27], programul scenic este facilitat. În caz contrar, există o mai mare libertate de acţiune, putîndu-se selecţiona unele piese din cele care circulă mai frecvent. Nici într-un caz, nici în celălalt, ideea nu trebuie însă să fie rigidă, regizorul fiind liber de a interveni, pînă la un punct, pentru a stabili atît repertoriul de piese, cît şi succesiunea lor.

b) Celelate ocazii la care se întîlnesc unele dansuri speciale, de exemplu *nunta*, *petrecerile*, *şezătorile* (*priveghiul* e caz rar), obiceiurile de *iarnă*, *de primăvară* etc., vor pune obligatoriu în prim plan piesa adecvată. La nuntă se va prezenta *Nuneasca* sau *Jocul miresei pe bani*, acolo unde există ; dansurile cu măşti vor apărea la obiceiurile de iarnă ca piese principale etc. Aceasta nu exclude însă prezentarea altor dansuri din repertoriul general al satului, într-un moment în care se epuizează detaliul specific ocaziei şi se trece la aspectele generale[28]. Astfel, după *Nunească*, se poate desfăşura ciclul obişnuit al horei satului, după care pot urma unele dansuri bătrîneşti, aşa cum se întîmplă de cele mai multe ori la o nuntă ţărănească. Ceata de feciori din sudul Ardealului îşi poate prezenta programul căluşăresc (sau altul care îi este propriu) pentru a juca apoi cu fetele care sînt la casa gazdei. Căluşarii munteni, după ce îşi termină repertoriul, vor juca cu toată lumea horele locale etc. Importantă aici, în afară de specificitatea pieselor, este şi ponderea pe care o are dansul în cadrul obiceiului respectiv, ceea ce ne oferă următoarele variante :

— dansul reprezintă momentul culminant al obiceiului (de exemplu *Căluşul*) ;

— dansul se împleteşte cu majoritatea fazelor obiceiului în mod oarecum egal, fie însoţindu-le, fie alternînd (de exemplu la nuntă) ;

— dansul este un simplu episod al obiceiului (de exemplu la priveghi, la şezătoare).

---

[27] Vezi A. Giurchescu, *Despre ciclurile de joc din Ardeal*, în „Rev. folc.", anul IV, 1959, nr. 1—2, p. 261—278.

[28] Aşa cum se petrec lucrurile şi la sat.

Această pondere trebuie să fie respectată și repartiția elementelor să fie inteligent dozată, căci altfel se creează de la început o impresie de falsitate.

c) Se prezintă o ocazie care nu are un repertoriu special de dansuri, ci doar piesele curente (de exemplu nedeile). În acest caz, este evident că dansul se subordonează total obiceiului; ceea ce nu înseamnă că el nu poate fi majoritar ca durată sau ca intensitate, ci doar că folosirea lui trebuie să fie dictată de economia obiceiului. Din acest punct normativ, se poate abia pune problema dozajului de care vorbim mai sus.

2. Dacă se intenționează prezentarea repertoriului unui *loc* anume: sat, zonă, regiune, fiecare din aceste ipoteze trebuie tratată și rezolvată aparte.

a) Repertoriul unui *sat* va fi prezentat cît mai concret[29]. Aici nu pot interveni elemente exterioare satului respectiv, din nici un punct de vedere. De fapt, în acest caz, revenim la aspectele semnalate anterior, cu privire la ocaziile de joc. Există totuși o diferență esențială. Aici ne ocupăm de *sat* și de ceea ce are el mai specific și mai interesant, deci se impune o selecție mai strînsă. Nu tot ce circulă la hora satului sau la alte ocazii corespunde cerințelor de mai sus. Dacă pînă acum am avut de a face cu norme generale, a căror aplicare pretindea noțiuni elementare folclorice și etnografice, ca și de tehnică regizorală, împreună cu un deopotrivă de elementar bun gust, de data aceasta intrăm nemijlocit în domeniul cunoașterii temeinice a folclorului coregrafic local, ceea ce se poate realiza pe mai multe căi:

— „trăirea" lui nativă, în cazul originii locale a regizorului[30];

— cercetarea lui științifică, cu determinarea tuturor notelor caracteristice;

— o intuiție ieșită din comun, bazată totuși pe elemente de apreciere comparativă.

Rezultă din cele de mai sus că abia din acest moment al concepției regizorale începe să se echilibreze raportul dintre rigoarea specificului și libertatea invenției scenice[31]. Dar aceasta din urmă este limitată la un loc anumit: nimic din ceea ce îi este străin satului, ca tipuri, elemente și manifestări, nu poate fi inclus aici fără a schimba esența spectacolului și deci și „firma" sa.

b) S-ar părea că cele spuse anterior s-ar repeta aidoma lărgind sfera obiectului sau, cum se zice astăzi, „contextul": de la sat la zonă, de la zonă la regiune, de la regiune la provincii istorice[32] sau chiar la „dialecte" coregrafice[33]. Firește că cele de mai sus rămîn valabile, dar la acestea

---

[29] Dacă programul este astfel enunțat; repetăm mereu acest lucru pentru a fi înțeleasă părerea noastră asupra *sincerității* care trebuie să domnească în raporturile regizor-public, specific-spectacol, intenție-realizare.

[30] Bineînțeles, fără influențe ulterioare deformante. Am întîlnit însă multe echipe sătești „dirijate" de un „anonim" local mult mai bune decît majoritatea ansamblurilor instruite de mari „maeștri".

[31] Nu zicem „invenție artistică" deoarece considerăm că „artisticul" există în „specific"; el trebuie doar extras din filonul natural.

[32] Cu toate că provinciile istorice nu ne oferă o unitate pregnantă, așa cum ne oferă de exemplu părțile dunărene sau cele carpatice din provincii diferite.

[33] Cele mai mari diviziuni ale specificului nostru coregrafic; cercetările noastre au determinat existența următoarelor dialecte: dunărean, apusean, carpatic, macedoromân (vezi A. Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, 1971, p. 50—69).

se adaugă exigenţe noi, care de la etapă la etapă vor fi mereu mai multe şi mai stricte. De data aceasta depăşim net „hora satului", pe care nu mai putem avea pretenţia să o reprezentăm concret. Mai multe sate, zone, regiuni, provincii pe care vrem să le ilustrăm, ca şi ipoteza unui „rezumat" al dialectelor specifice[34], implică în primul rînd selecţia severă a repertoriului, capitol care ne interesează în momentul de faţă; dar să nu uităm travaliul imens pe care îl necesită aceasta pentru detectarea şi folosirea justă a trăsăturilor fundamentale : *coregrafice* (formă şi structură, caracter şi stil) sau *complementare* (muzică, text, costum). Acestea însă vor forma obiectul capitolelor următoare; pentru moment, ne mulţumim să exprimăm următoarele rezerve de principiu:

— nu se poate formula o soluţie apriorică pentru fiecare din aceste eventualităţi; ele trebuie tratate de la caz la caz, cu rigoarea sporită de importanţa etapei respective;

— în fazele inferioare (zonă—regiune) „trăirea" nativă a folclorului poate încă ajuta punerea în valoare a intenţiilor regizorului; în fazele superioare, aceasta este insuficientă[35], ea trebuind să fie ajutată nu numai de intuiţie, dar în primul rînd de cercetarea ştiinţifică[36].

3. Rămîne o ultimă eventualitate, aceea a prezentării unui repertoriu pe baze *tipologice*. Ca şi la punctul precedent, aici trebuie să procedăm limitativ şi selectiv, conform obiectivelor propuse; aceasta nu înseamnă o încălcare în sine a „autenticului", ci doar o ilustrare a lui dintr-un anumit unghi. Pornind de la aceeaşi ordine de analiză, de la simplu la complex, avem şi aici mai multe etape, care însă necesită o „cazuistică" foarte complicată.

a) Se poate prezenta un singur dans; în acest caz el trebuie să posede complexitatea necesară pentru a satisface cerinţele unui spectacol şi a susţine interesul publicului. În folclorul românesc există însă destule exemple de piese majore, care pot forma singure un program : *Căluşul*, *Brîul*, *Fecioreasca*, *Învîrtita* etc. — dansuri de mare virtuozitate, cu multe evoluţii scenice — sau dimpotrivă dansuri care impresionează prin simplitate, ca *Purtata fetelor*.

Dansul poate fi dintr-un singur sat; în acest caz regizorul se va mulţumi să-i organizeze fazele în aşa fel încît să trezească un interes maxim fără a contraveni specificului său local[37]. Se pot aduce însă în scenă şi mai multe variante ale aceluiaşi dans, din zona respectivă, sau chiar depăşindu-i graniţele. S-ar putea spune că aici intervine un prilej inexistent în folclor şi deci pledoaria noastră anterioară ar ajunge la un impas. În realitate faptul se întîlneşte curent : de exemplu, la o nuntă sau la o nedeie, participanţi din sate (sau zone) diferite se întrec uneori în a demonstra celorlalte grupuri cum se execută jocul respectiv în satul lor.

---

[34] Posibilitate pe care nu o negăm, dar care trebuie examinată cu foarte multă precauţiune şi aplicată în mod cu totul excepţional; dealtfel ea nu poate forma obiectul unui singur program, ci al unei suite de programe.

[35] Ea poate fi chiar periculoasă, pentru că favorizează o optică deformată de patriotismul local.

[36] Iată de ce credem că în orice încercare de a realiza o asemenea „sinteză" scenico-folclorică regizorul trebuie să colaboreze, obligatoriu, cu un consultant ştiinţific.

[37] Vezi capitolele anterioare şi cele care urmează.

Bineînțeles, nu se vor amesteca grupurile, ci ele vor dansa succesiv, ca într-un fel de întrecere[38].

Adăugăm că această eventualitate implică existența unui mare număr de interpreți, ceea ce limitează de la început probabilitățile realizării unui asemenea program ; totuși nu le excludem, deoarece aceasta este de domeniul posibilului.

b) Cu atît mai mult se repetă și se amplifică lucrurile dacă pășim spre faza imediat superioară a unui spectacol conceput pe baze tipologice, și anume atunci cînd vrem să prezentăm o *categorie*, de obicei un *tip* coregrafic[39].

Dacă luăm un asemenea tip, de exemplu *Brîul mocănesc*, pe care vrem să-l prezentăm în ceea ce are el mai caracteristic, este neîndoios faptul că trebuie să-l urmărim în toate zonele din țară în care el apare, să-i clasificăm variantele și elementele și să selectăm pe această bază exemplele pentru prezentare, precum și tot ceea ce ține de diversitatea ariei lui de răspîndire. Aici nu mai poate fi vorba de o „trăire" nativă a faptelor folclorice sau de o intuiție, fie ea și „generală", a cutărui maestru. Revin în schimb în atenția noastră două din observațiile care au mai fost formulate :

— creșterea continuă a exigenței în ce privește detectarea și folosirea adecvată a trăsăturilor fundamentale, coregrafice și complementare ;

— implicit, necesitatea absolută a colaborării cu cercetarea științifică.

4. Ne rămîne ca la încheierea acestui capitol să adugăm o scurtă paranteză despre ceea ce ar constitui, dacă ar fi realizabil, spectacolul cel mai complex în acest domeniu : ilustrarea în sinteză a repertoriului național specific. Multe sînt condițiile pe care o asemenea realizare le-ar pretinde, de aceea nu ne pronunțăm încă asupra modului în care ea ar putea fi finalizată ; pe viitor aceasta va necesita un studiu special. Deocamdată ne mulțumim cu unele considerații de principiu, privind condițiile obigatorii pentru a se ajunge la această fază.

a) Numărul interpreților trebuie să fie foarte mare ; de aceea credem că este posibilă, în împrejurările actuale, existența unui singur ansamblu pe întreaga țară, specializat în această direcție.

b) Interpreții vor trebui să fie selecționați cu deosebită atenție, nu atît pentru virtuozitatea lor tehnică[40], cît pentru stilul lor nativ, în vederea grupării pe diverse specifice.

c) Este evident că programul stabilit, chiar dacă va avea, intenționat, o unitate tematică, nu se va înfățișa cu o secvență neîntreruptă, ci va fi secționat după categoriile de prezentare[41].

---

[38] Procedeul practicat adeseori de a arăta un grup de spectatori care învață „spontan" privind, prinzîndu-se apoi imediat în joc și executînd figurile cu aceeași virtuozitate, ni se pare demn de un spectacol la o grădiniță de copii.

[39] Se pune mai puțin problema prezentării unei *grupe* sau *clase* coregrafice după clasificarea noastră (vezi A. Bucșan, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești*, în „Rev. etn. folc.", tom. 12, 1967, nr. 3, p. 169—186), deoarece acestea, credem, pot fi demonstrate numai la faza cea mai înaltă, a ilustrării specificului național.

[40] Vom reveni asupra acestui lucru.

[41] Întrebarea dacă programul de dansuri trebuie să fie organizat sau nu în „suită" nu ni se pare esențială ; asemenea suite apar și în ciclul sătesc, deci ele se pot reprezenta, dar în nici un caz nu trebuie să constituie o normă de lucru.

d) Acestea vor fi cele enunţate : *ocazii, zone, tipuri* ; în mod obişnuit va precumpăni unul din aceste criterii[42].

e) Intervine fatal o selecţie, uneori mai specializată (pe categoriile enunţate), alteori impusă de rigorile „legilor" scenei ; toate acestea creează anumite *grade* în prezentare, care vor dicta ele înseşi formulele de moment.

f) În sfîrşit, aici apare tot mai evident necesitatea subordonării soluţiilor practice faţă de cercetarea ştiinţifică.

Iată că problemele repertoriului ne duc foarte departe, pînă la punctul în care se depăşeşte cadrul strict al horei satului pentru a se ajunge treptat la forme complexe de prezentare scenică. Înseamnă aceasta că ne îndepărtăm de sursele folclorice şi că, implicit, ne este permisă orice invenţie ? Desigur, aducerea în scenă a unui „tip" coregrafic, din mai multe variante, sau a unor exemple caracteristice unei regiuni, nu este în sine un fenomen „autentic". Ea prezintă însă „asamblarea" unor fapte folclorice, a unor momente specifice ; ca atare respectul acestora trebuie să rămînă integral. Analiza lor va forma obiectul celor ce urmează.

D) *Dansul propriu-zis* şi modul în care este ilustrat în aspectele lui morfologice înseamnă evident coloana vertebrală a unui spectacol de genul celor de care ne ocupăm. Într-adevăr, oricît de bine s-ar îndeplini toate condiţiile pe care le-am expus pînă acum (şi cele pe care le vom expune în continuare), dacă dansul nu este realizat cum trebuie, spectacolul este ratat[43]. Aceasta se întîmplă de cele mai multe ori, chiar dacă un public cu gust malformat susţine cu aplauzele lui toate ereziile care se petrec pe scenă. Dar să vedem care sînt elementele dansului popular care trebuie respectate la aducerea lui pe scenă.

1. *Formaţia* dansului îndeplineşte o bună parte din esenţă, deoarece, acesta fiind un fenomen artistic prin excelenţă colectiv, îşi găseşte expresia cea mai cuprinzătoare tocmai în această categorie de aspecte. Ea rezultă dealtfel din mai multe elemente :

— *numărul* dasatorilor : grup mare nelimitat, grup redus, grup de perechi, perechi izolate, solişti ;

— *forma geometrică* : cerc închis, cerc deschis, semicerc, coloană (şi alte forme neregulate) ;

— *ţinuta dansatorilor* : de mîini, de umeri, de talie, liberă ; în diferite poziţii : laterală sau opusă, închisă sau deschisă.

Toate aceste elemente constituie *formaţia* dansului. Aceasta posedă însă şi alte atribute, de o importanţă egală, mai ales din punctul de vedere al execuţiei[44] : *componenţa pe sexe* (bărbătească, femeiască, mixtă) şi *pe vîrste* (bătrîni, maturi, tineri, copii).

Nici unul din aspectele enumerate nu este aşezat întîmplător în complexul morfologic al unui dans, fiecare însemnînd un moment defini-

---

[42] Nu excludem posibilitatea unei prezentări complexe combinînd toate criteriile ; mărturisim însă că nu o întrevedem cu uşuinţă decît în cazul unui spectacol-maraton, care ar dura mai multe zile, dar ne întrebăm dacă astfel nu s-ar dilua interesul artistic.

[43] Unele inadvertenţe de decor, desfăşurare, repertoriu (vezi şi aspectele complementare de la cap. E) mai pot fi trecute cu vederea, dar atingerea esenţei dansului este de neiertat pentru un spectacol care se pretinde folcloric-coregrafic.

[44] Ceea ce se va trata la capitolul penultim (G).

toriu al caracterului piesei respective. Astfel, după cum este executat, în grupuri mari sau mici, în cerc sau în coloană, de mînă sau de umeri, de către bărbați sau femei, de către bătrîni sau tineri[45], dansul capătă valențe diverse; sinteza aspectelor citate depinde și ea de fuziunea lor perfectă, determinată de o îndelungată cristalizare în sînul comunității. Formația dansului este generată deci de această trăire colectivă și la rîndul ei impune întregii manifestări un anumit *caracter*, de care vorbeam, ceea ce este dovedit, dealtfel, și de faptul că extrem de rare sînt dansurile populare românești care își schimbă formația în cursul desfășurării[46]. Forma geometrică de bază rămîne de obicei *cercul*[47], cu variantele lui: cerc mare închis, cerc mare deschis, cerc mic, cerc de perechi, cerc în monom; dar fiecare dans posedă un bagaj variat de elemente. Este un lucru pe care îl uită cu ușurință „făcătorii" de programe, care nu numai că amestecă trăsăturile specifice, făcînd să treacă un dans de cerc prin forme întîlnite la alte dansuri (semicerc, perechi, monom etc.), dar folosesc și unele forme inexistente la poporul român: stea, triunghi etc.[48]. Acest amestec al specificului tipologic, sau al celui zonal, este de la început antifolcloric. Dar să zicem că nu ne interesează folclorul autentic (deși aceasta este pretenția curentă), ci doar cel prelucrat. Nu înțelegem nici în acest caz ce cîștigă un spectacol din această nesfîrșită succesiune de forme și cu ce este ea mai interesantă, mai spectaculară. Există desigur un fel de artă a strălucirilor ieftine, de bazar, așa cum vom constata și mai departe, dar nu aceasta este adevărata artă.

2. În același circuit al ieftinătății se înscrie și reproducerea pe scenă a *evoluției* sau desfășurării dansului popular în spațiu și timp[49], așa cum se petrece ea în majoritatea cazurilor.

a) *Desfășurarea în spațiu* are cîteva posibilități foarte precise, în cadrul natural al dansului:

— într-o singură direcție (la dreapta sau la stînga);
— în jurul unui punct fix (pe loc, bilateral sau în adîncime);
— alternînd cele două posibilități[50].

Toate acestea țin de tipul coregrafic respectiv, făcînd parte din bagajul lui de elemente[51]. Orice modificare înseamnă trecerea dintr-un tip într-altul. În afară de aceasta, fiecare zonă are o predilecție pentru anumite

---

[45] Sau așa cum se juca înainte la aromâni, cu bărbații în prima jumătate a cercului deschis și femeile în a doua jumătate, fiecare grup fiind aranjat în ordinea vîrstei componenților.

[46] Și în acest caz este vorba de obicei de o fază introductivă, finală sau de trecere (*Mușamaua*); uneori se mai întîmplă aceasta și la unele dansuri mai recente, de influență străină (vezi *Focșăneanca*).

[47] Poate un vechi simbol solar; nu ne avîntăm însă prea departe în aceste ipoteze.

[48] Ni s-a replicat foarte serios de către diverși „maeștri" că aceasta se face pentru „îmbogățirea" dansului popular; astfel, în Oltenia de sud neexistînd forma de joc în perechi, trebuie să o inventăm pentru „creșterea" spectacolului. Ce facem însă cu ceea ce vrem să aducem în scenă, și anume dansul oltenesc? Mai este el ilustrat întocmai?

[49] De data aceasta nu este vorba de „legile" scenei, ci de aspectele morfologice respective; terminologia se pretează la confuzii, dar sensul reiese de fiecare dată din context.

[50] Există și exemple de desfășurare *indiferentă*, fără o regulă precisă: aceasta se întîmplă însă mai ales sub influența dansurilor moderne.

[51] Nu mai vorbim de o *variantă* oarecare a unui tip, care trebuie să fie și ea respectată, dacă o prezentăm ca atare.

forme de desfăşurare, ceea ce nu putem neglija într-o prezentare zonală fără a cădea în aceeaşi hibridizare a specificului. În sfîrşit, trebuie respinse cu hotărîre diagonalele, răsucirea liniilor, traversările printre linii ş.a., care nu au nimic folcloric.

b) *Desfăşurarea în timp* (tempo-ul) în dansul popular la sat este cuprinsă, am putea spune, în limite foarte rigide. Într-adevăr, nu ştim dacă în culegerile noastre am întîlnit 1% din exemple care să ne prezinte un „salt" metronomic de la o categorie la alta, deci la peste 20—24 de sutimi de valori. Tipurile coregrafice sînt, ce e drept, mai labile; totuşi extremele posibile sînt şi ele destul de precise. Dacă trecem pe plan zonal, constatăm de asemeni anumite categorii preponderente şi chiar şi o medie metronomică constantă a repertoriului zonal. Desigur, nu ne-ar interesa prea mult unele variaţii în cadrul categoriilor; ceea ce însă vedem curent depăşeşte limitele specificului tipologic sau zonal.

Nu insistăm asupra acestor aspecte, a căror denaturare va apărea mai clar cînd ne vom referi la domeniul stilistic. Deocamdată, respingînd erorile semnalate, precum şi altele (pe care oricine le poate detecta), ne-am mărginit să constatăm posibilităţile specifice.

3. Despre *compoziţia* dansului aşa cum apare el la hora satului şi nu în cadrul scenei, remarcăm două aspecte:

a) *Construcţia* părţilor dansului: *motive*, *figuri*, *secţiuni* mai mari, urmează legi nescrise, conduse atît de specificul tipului respectiv, cît şi de cel al zonei pe care o ilustrăm. În general, la prezentarea scenică există o oarecare străduinţă în acest domeniu, în vederea respectării organizării interne a acestor „părţi" de dans. Numai că, din cînd în cînd, se observă tendinţa de a le transporta de la un tip coregrafic la altul, de la o zonă coregrafică la alta. Aici trebuie opus un „veto" categoric, nu numai în numele autenticităţii, dar chiar pentru a realiza valorile maxime ale piesei prezentate, care, aşa cum a fost construită de popor, nu suportă hibridizări.

b) *Succesiunea* părţilor menţionate are şi ea un rol puternic în desfăşurarea dansului nativ. Dacă un dans are o singură figură, sau 2-3 (şi mai multe) în succesiune *fixă*, cu un număr de repetiţii bine precizat, trebuie să respectăm aceste norme[52]. Există numeroase cazuri în care înlăţuirea figurilor este *mobilă*, deci depinde de bunul plac al dansatorilor, în special al unui conducător de joc, care o reglementează prin comenzi sau altfel. Acesta nu este un fapt întîmplător, ci ţine de natura însăşi a dansului, care impune nu o creştere continuă a intensităţii în desfăşurare, ci o alternare variată a posibilităţilor de exprimare[53]. În sfîrşit, succesiunea *liberă*, bazată pe improvizaţie motivică îşi are şi ea rostul ei în configuraţia unui dans, ea fiind expesia unei manifestări de esenţă zonală, ocazională sau tipologică.

Să fim însă încă o dată înţeleşi. Nu pledăm pentru respectarea acestor forme de dragul unui conservatorism oarecare, mai ales că am admis şi posibilitatea prelucrărilor inteligente. Reclamăm însă conservarea lor

---

[52] Vezi dansurile *fecioreşti*, ale căror figuri necesită de cele mai multe ori o formă fixă, din cauza accentelor finale şi a altor elemente pe care nu le mai amintim aici.

[53] De exemplu un *Brîu*, la care plimbările mai line alternează cu figurile de virtuozitate; pe acestea din urmă conducătorul le dirijează şi le dozează în timp pentru ca efortul să nu fie epuizant.

atunci cînd ne obligăm să o facem[54], nu numai pentru că ea este realizabilă oricînd pe scenă, ci mai ales deoarece formulele tradiționale nu au nevoie de nici o schimbare pentru a deveni mai „artistice".

4. *Structura* dansului, mergînd de la elementele cele mai simple pînă la combinarea lor în formulele cele mai complexe, constă în următoarele aspecte :

a) *Structura cinetică* a unui dans rezidă într-un număr mai mare sau mai mic de mișcări, motive și figuri specifice lui. Acestea sînt strîns legate de aspectele citate anterior. Este evident că nu orice elemente cinetice se potrivesc unui dans în perechi sau unuia bărbătesc, cu ținuta de mînă, cu o desfășurare bilaterală, în tempo rapid etc. Astfel, numai într-un joc *în doi* este posibilă pirueta fetei pe sub mînă ; *ponturile* fecioresti nu pot apărea decît în jocul bărbaților ; tempo-ul prea iute exclude de la început anumite motive cinetice ample ș.a.m.d. Tot atît de evidentă este și legătura dintre construcția și succesiunea figurilor, pe de o parte, și structura lor cinetică, pe de altă parte.

b) *Structura ritmică*[55] este în același grad specifică dansului respectiv. Măsura, celulele, motivele și formulele mai întinse, accentele metrice constituie un apanaj bine definit al oricărei variante, într-o sinteză de fiecare dată alta, deși ea se mai poate întîlni în realitatea folclorică. Nu putem spune de data aceasta că ea este cerută de aspectele formației, evoluției sau compoziției unui dans, dar se întrevede cu ușurință strînsa legătură cineticoritmică. Nu vorbim aici de măsură : firește că cele două mari categorii ritmice *binar* $\left(\text{mai ales în } \frac{2}{4}\right)$, cu subdiviziunile : *comun*, *dactilic*, *sincopat*, și *asimetric*[56] $\left(\text{în 2, 3 sau 4 timpi } \frac{5}{16}, \frac{7}{16}, \frac{5}{8}, \frac{9}{16} \text{ etc.}\right)$ sînt prea generale pentru a ne oferi fenomene particulare. Există însă *predispoziții* ritmice către anumite formule cinetice, și invers, ca un fel de atracție reciprocă. Analiza acestora este însă prea subtilă și nu-și are locul aici. Dăm o singură serie de exemple.

Astfel, un motiv cinetic cu pași simpli, să zicem : 𝄽 d 𝄽 d 𝄽 d S , păstrează de obicei structura metricoritmică normală 𝅗𝅥 ◡ 𝅗𝅥 ◡ 𝅗𝅥 ◡ 𝅗𝅥. Introducîndu-se la început un pas *vîrf-toc*, motivul capătă accente în contratimp : ◡ 𝅗𝅥 ◡ 𝅗𝅥 ◡ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. Dacă acest din urmă motiv este executat cu pași bătuți, putem avea mai multe variante, însă numai în contratimp, de exemplu : 𝄽 d 𝄽 d 𝄽 d S (◡ 𝅗𝅥 ◡ 𝅗𝅥 ◡ 𝅗𝅥 𝅗𝅥) sau evoluînd spre sincope : 𝄽 D S d S (◡ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ◡ 𝅗𝅥) etc. Nu putem conti-

[54] Anunțînd titlul de program „folcloric".

[55] Ar trebui să spunem „metricoritmică" ; preferăm o formulare mai scurtă pentru că, de fapt, metrul nu este decît rezultatul organizării ritmului.

[56] Ritmul *ternar* este atît de rar în dansul românesc încît nu ne furnizează fenomene speciale.

nua aici. Ceea ce vrem să subliniem însă este că dispunerea formulelor cineticoritmice în cadrul unui dans nu este întîmplătoare, ci ea urmează unele norme interne, desigur în primul rînd ale piesei respective, dar aparţinînd mai departe *tipului* morfologic al acesteia, ca şi *zonei* de proveniență [57].

Ca atare, inventarul cineticoritmic al unui dans adus pe scenă trebuie (şi poate) să fie respectat prin evitarea următoarelor erori :

— „sărăcirea" lui, prin eliminarea unor formule caracteristice;

— „îmbogăţirea" lui, prin adoptarea artificială a unor formule străine.

5. Am acordat un loc mai mare consideraţiilor asupra morfologiei dansului deoarece aceasta constituie nodul vital al spectacolului coregrafic. Pe baza celor de mai sus credem că se desprind cîteva concluzii :

a) Orice aspecte morfologice ale unui dans luate ca atare sau în simbioză unele cu altele pot fi aduse pe scenă în forma lor nativă, deoarece nu contravin în nici un fel criteriilor de reprezentare scenică.

b) Circulaţia de aspecte morfologice nu este întîmplătoare de la tip la tip, de la zonă la zonă, de la ocazie la ocazie, deoarece conţinutul acestora, deşi supus variabilităţii interne, nu este labil, ci se sprijină pe anumite constante. Nu se poate permite deci amestecul lor[58] ; cu atît mai puţin sînt de acceptat formule complet străine de folclorul românesc[59].

c) În sfîrşit, modificarea sau complicarea la exces a formulelor tradiţionale nu creează noi valori artistice dansului românesc, a cărui variată gamă de elemente urmează în general o linie simplă şi sobră ; procedîndu-se astfel se ajunge doar la o hibridizare artificială, de un gust îndoielnic.

---

[57] Mai puţin *ocaziei* ; totuşi unele concordanţe se vor putea găsi.

[58] De exemplu transformarea dansului de cerc mare în dans de perechi sau în monom etc.

[59] De exemplu desenele coregrafice în diagonale, pătrate etc.

PERCEPȚIA INTERPERSONALĂ ȘI REGULI DE AUTOPREZENTARE
(Cercetare de psihologie socială în comunități sătești maramureșene)

AURORA PERJU-LIICEANU

Indivizii care fac parte din același ecosis cultural se consideră a fi relativ omogeni după felul în care se raportează la caracteristicile pattern-ului de cultură la care aparțin; ei împărtășesc aceleași valori, atitudini, percepții sociale etc. Cunoașterea pattern-urilor ideale ajută astfel la reducerea proporției de predicții false și contribuie prin aceasta la asigurarea condiției de normalitate a comunicării interpersonale. Deținerea unui corpus de consensuri generale propriu unei comunități reprezintă *avantajul inițial* pe care membrii săi îl au atunci cînd sînt implicați în orice proces de interacțiune. Această cunoaștere oferă unui individ-membru posibilitatea de integrare socioculturală. În acest sens, A. I. Hallowell [1] arată că „orice cultură umană trebuie să furnizeze individului orientări de bază care sînt printre condițiile necesare dezvoltării, întăririi și funcționării eficiente a cunoștinței de sine".

Orice sistem sociocultural se caracterizează așadar prin existența unui *pattern ideal.* Pattern-ul este cel puțin parțial conștient și uneori este recunoscut de către indivizi ca fiind element caracteristic al întregii comunități din care aceștia fac parte. (Vezi formula: „pe la noi așa se zice, crede...", „oamenii de pe la noi așa zic, cred...", „așa-i obiceiul pe-aici".)

★

Vom expune problemele investigate în felul în care urmează:

I. Personalitate fizică ideală.

A. Trăsături de personalitate care definesc tipul fizic ideal de individ.

B. Reguli de prezentare fizică.

(Procedee de înfrumusețare acceptate/interzise; norme morale privind prezentarea publică a individului.)

---

[1] A. I. Hallowell, *Culture and experience*, Philadelphia, 1955.

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 37–53, București, 1974

II. Alegerea partenerului marital şi tipuri de relaţii maritale bazate pe percepţia fizică a individului.

★

Datele expuse în cursul exemplificărilor fac parte dintre rezultatele obţinute în urma efectuării unor anchete în 1971—1972 ca membru al echipei monografice complexe Valea Cosăului — satele Breb (Br), Sîrbi (S) şi Budeşti (B) — de pe lîngă Institutul de etnografie şi folclor, conduse de prof. Mihai Pop şi subvenţionate de Centrul judeţean pentru îndrumarea creaţiei populare şi a mişcării artistice de amatori — Maramureş.

★

I. A. Într-o cercetare anterioară[2] asupra comportamentului de curtoazie şi insultă am constatat faptul că neacceptarea imediată a curtoaziei are loc şi atunci cînd individul care realizează actul de curtoazie are *grave deficienţe fizice sau psihice* („cîn o fo copchil o căzut pă spori şi-i hîd, bietu", S; „îi mut, zăpăcit", Br ; „nu mere bine", B; „îi ponihos, nu vede bine", B; „îi hiboş, S, Br, B etc.).

Analiza dimensiunilor personalităţii fizice care definesc tipul fizic ideal a fost făcută luîndu-se în consideraţie următorii parametri fizici: (a) ochii; (b) nasul; (c) gura; (d) dinţii; (e) faţa şi fruntea; (f) bărbia; (g) părul; (h) genele şi sprîncenele; (i) urechile; (j) corpul.

S-a constatat că indivizii acordă prioritate trăsăturilor fizice vizibile, direct perceptibile („ce se vede-i trebuie omului mîndru", B, S; „ochii şi nasu şi cum arată la vedere să sie frumos", Br, S; „omu hireş să sie la ce se vede din chip", S, B).

Relatările indivizilor, aşa cum vom vedea, concordă într-un grad semnificativ în privinţa atributelor considerate de către aceştia ca fiind necesare pentru ca un individ să fie perceput ca frumos/urît (mîndru/hîd).

a) *Ochii*: Apare evidentă preferinţa pentru ochii de culoare închisă, de obicei negri, de mărime potrivită sau chiar mici („ochi căprii-s cei mai frumoşi", S; „ochii albi nu-s vederoşi", B; „ochii negri îs mîndri", Br; „albaştri, albi cum se zice la noi nu pre-s mîndri deloc", B; „ochii să sie mai mnicuţi, că mari se ocărăsc şi se zice că-i înholbăt sau înholbată", B; „de-s mari zice c-are ochi cît cepele, dip' ce-s mîndri la culoare", S; „tăt mici îi mai frumos", B).

b) *Nasul*: Majoritatea indivizilor indică nasul drept şi de mărime potrivită ca fiind o trăsătură fizică care-l favorizează pe individ („aicia nu-i frumos cu nasu pre mare", S; „mare jîb, tare gros, îi hîd", B; „are nasu ca la berbece, hîd", B; „nasu un pic cîrn, îi mîndru", B; „să nu sie ca un bîltag, ca o secure mai mnicuţă", B; „nasu hîd îi zice apăi la om, nasoală", S; etc.).

c) *Gura*: Apare evidentă preferinţa pentru gura mică, atît la indivizii de sex masculin, cît şi la cei de sex feminin („buzele să sie mici, că dacă-i mare gura gîndeşti că-i tăiată cu sapa", B; „gura numa la cine-o are mare îi de hulit la noi", B; „i-o zis că are gura de scroafă",

[2] Aurora Perju-Liiceanu, *Comportament interpersonal: curtoazie şi insultă* (lucrare efectuată în cadrul echipei monografice complexe Valea Cosăului de pe lîngă Institutul de etnografie şi folclor, condusă de prof. Mihai Pop).

B; „mai zice lumea că cine are buze mari sărută bine, da nu-i adevărat, că cine-i lotru ştie-a săruta şi cu buza subţire. Mie aşa-mi place să sie cu buza mică, mai subţire", B; etc.).

d) *Dinţii*: Toţi indivizii-informatori au susţinut că dinţii trebuie să fie mici sau potriviţi ca mărime, albi şi regulat implantaţi. Orice asimetrie la nivelul lor este percepută ca un defect fizic („să sie nici mari, nici mici", S; „să sie mnicuţi", B; „nu-i frumos cu dinţii ieşiţi-n-afară, că nu poţi închide gura că-s prea mari", B).

e) *Faţa şi fruntea*: Formatul feţei trebuie să fie oval, iar fruntea trebuie să fie proporţionată în raport cu celelalte trăsături fizice. Este semnificativă preferinţa pentru culoarea deschisă a feţei. Un rol important îl au inserţia părului pe frunte şi „coloritul" feţei („faţa să sie rătundă şi un pic lunguiaţă, altfel arată urît", B; „să sie puţin roşie, că tare albă nu-i mîndru. Albă nu-i mîndră culoare. Albă-i că e slab, bolnav", B; „sîmpt care se dau cu rozosin să sie numa un piculeţ rujă, c-aşa-i precis", B; „unele se pudăresc cum îi varu, zice că-i văroasă şi se dau cu rozosin în obraji. Zic ele că-i mîndru, da numa ele gîndesc aşa. I-o strigat feciorii la una că are chila de unsoare pă obraz. Nu mai ştiu cum i-o zis, da o rîs de ea", B; „faţa să sie mai albucă şi fruntea să nu sie bulbucată", S).

f) *Bărbia*: Formatul bărbiei este rareori perceput ca defectuos; în aceste cazuri este vorba de discrepanţa dintre formatul bărbiei în raport cu întreaga faţă. Pentru indivizii masculini se indică ca favorabilă prezenţa fosetei în bărbie — „gaură-n barbă" („bărbia să sie potrivită păntru chip, aşa să nu te poţi lega de ea", B; „bărbia atunce e hîd cîn poţi ocărî de ea", Br).

g) *Părul*: Este evidentă preferinţa pentru părul de culoare închisă. Acesta este dealtfel şi cel mai frecvent întîlnit în satele la care ne referim („Mărie a lu Todocău îi mîndră, numa păru nu-i frumos, că-i blond", B; „la noi păru-i frumos negru or castaniu şi lung îi frumos, după cum creşte el", B; „păr lung şi negru-i frumos. Cel mai lung păr din sat îl are-o verişoară a me. Îi de pîn'gios de gerunţi, negru, păr negru. Tare-i mîndru cine-l vede. Are coade lungi şi le poartă, şi-i nevastă nu fată", B; „nimeni nu umbă cu păru tăiat aici", S; „păru-l fac belciugi, creţi şi breton şi tare-i frumos la cine se cade, c-arată mai hîd fără ele", Br; „nu-i frumos aice cu păr roşu", „la bărbaţi îi mîndru şi cu perciune, numa să aibă păr mult", S; „păru alb or blond tare-i hîd", S, Br, B; etc.).

h) *Sprîncenele şi genele*: Majoritatea indivizilor-informatori manifestă preferinţa pentru arcada bine formată, cu sprincene cu pilozitate nu foarte accentuată şi delimitate („sprincene neîmbinate"). Genele trebuie să fie de mărime potrivită, cu colorit care să le facă vizibile („sprincenele să sie subţiri, să nu sie lăţite pă ochi şi pă frunte sus şi nici împreunate că nu-i frumos", B; „să sie nici negre jîb, nici albe", S; „dese, groase, nu-i frumos", B).

i) *Urechile*: Urechile plasate în mod armonios faţă de conturul capului, de mărime potrivită în raport cu întregul cap, fără malformaţii sînt considerate ca favorizînd individul. Majoritatea informatorilor subliniază faptul că rolul estetic al lor este mai mare la indivizii masculini, întrucît la aceştia urechile sînt aproape permanent vizibile („să sie mici,

dip' ce la femei nu se văd c-au pînzătură pă cap", S; „nu contează urechile decît la bărbat", B).

j) *Corpul*: Este perceput atît analitic („are omu orice mai hîd din corp"), cît şi sintetic („corpu să sie de-o formă bună"). „Formatul" corpului împreună cu trăsăturile feţei reprezintă „chipul sau înfăţişarea". Un individ este perceput ca frumos atunci cînd are „tăt chipu mîndru" („îi frumoasă de-o place ca poziţie, adică c-are corpu mîndru şi-i bine făcută. Nici tare grasă şi nici prea slabă. Mai bine mai grasă decît pre slabă", B).

Există deci un consens semnificativ între membrii comunităţii privind *atributele* care caracterizează individul fizic ideal. Suma acestor atribute formează imaginea personalităţii fizice ideale. Ea este înglobată în ceea ce G. Kelly [3] numeşte *construct* şi este pe plan subiectiv expresia conceptului bipolar frumos/urît.

Aprecierea unui individ în termeni de personalitate fizică dihotomic evaluată („hîd/mîndru") se face; (a) *nemotivat şi explicit*: „hîdă-i doamne !", S; „îi hîdă", B; „îi aşa de hîdă !", Br; „îi tare hîd", B; „că tare-i hîd/hîdă !", S, B; „tare-i mîndră !", S; „cîtu-i de mîndru !", B; „aşa-i de mîndră, tare-mi place de ea !", Br; „cît-îi de mîndră !", S; (b) *motivat şi explicit*: „îi hîd ca ghibolu", S; „îi hîdă ca ciuma", B; „îi hîd ca dracu", B; „îi hîd de groază de hîd", Br; „îi mîndră ca o floare", S; „aşa-i de mîndră ca o rujă", B; „tare-i mîndru ca un brad", Br; (c) *motivat şi implicit*: „îi ca ghibolu", S; „îi ca dracu", B; „îi ca ciuma", Br; „îi cum-îi marsara", B; „îi ca boala", S; „îi ca un sir de măieran", B; „îi ca sansiu", B.

Pentru aprecierea fizică a unui individ ceilalţi indivizi folosesc de regulă *sistemul de comparaţii* prin care individul ca *entitate* sau o *trăsătură fizică a individului* este pus în termeni de comparaţie cu un alt element implicit considerat frumos/urît.

O trăsătură fizică a individului perceput este pusă în termeni de comparaţie cu un alt element prin *similaritate*: (a) *ochii*: „ca de ghibol", S; „ca la broscoi", B; „ca de bou", B; „cît farurile de la motor", B; „cît cepele", S; „cît blidu", Br; „ca murea", B; „ca murea cîmpului", S; „ca cărbunele", Br. etc; (b) *nasu*: „ca papagalu", B; „ca de cucuvea", S; „încîrligat parcă-i cucuvea", B; „ca de cioară", Br; „ca un bîltag", B; „ca săcurea", B; „ca la pasăre", S; „ca o bărbînţă", B, etc. (c) *gura*: „ca jarul", B; „ca sîngele", S; „ca o rujă", S, Br, B; „ca la scroafă", S, B; „ca de cal", B; „ca de mînz", B; „ca la boi", S, B; (d) *culoarea feţei*: „ca badocu", B; „neagră ca zăpada", S, Br; „ca la vulpe, roşie", B, S; „ca farina", B; „ca varu", B; „îi văroasă", Br, B; „ca laptele", S, B, Br; „ca o rujă", S, B; „ca cioara", S, Br, B; (e) *părul*: „ca de vulpe", S, B; „ca de miel", B; „ca de porc", B; „ca oaia", S, B; „ca lîna", Br, B; (f) *picioarele*: „ca schiurile", B; „ca beţele", S, B; „ca fusele", S, Br; „ca stîlpii", B; „ca de schilet", B; „ca mînurile", B, etc.

Modul în care trăsăturile fizice caracteristice ale unui individ sînt evaluate favorabil apare exprimat de regulă în:

---

[3] D. Bannister şi F. Fransella, *Inquiring man. The theory of personal constructs*, Middlesex, Penguin Books, 1971.

1. „*Hore*" : Un individ în mod intenționat și public aduce unui alt individ o *ofensă verbală* („hore la hîd/hîdă", „hore de batgiocură", „hore de hulă" : „Frunzuliță, foi de chidru, / Ce te ții, hîdule, mîndru, / Că la tine nu-mi stă gîndu ; / Că ochii-ț-îs ca la broscoi, / Buzele ca și la boi", Br ; „Mă bădiță de pă deal, / Cu buzele ca la cal ; / Mă bădiță de pă dîmb, / Cu buzele ca la mînz ; / Mă bădiță de pă gropă, / Cu buzele ca la scroafă", B ; Leliță cu frunte lată, / Numa zgarda cît te-arată", Br ; „Leliță cît o batoză, / Leliță scurtă și groasă, / Bună-ar si de toc la coasă", B ; „Zis-o mama mîndrului / C-așa ficior c-al ei nu-i. / Este cioată pă rîșor / Toamna ca ș-a-ei ficior, / C-așa ficior nu este / Și la sate de poveste", S ; „Cetera și omu prost, / Dracu din pămînt le-o scos ; / Cetera și omu hîd, / Le-o scos dracu din pămînt", Br ; „Bată-te Dumnezeu, babă, / Dip' ce-ai făcut fată neagră. / Da de neagră n-ar si bai, / Da-i capu cît-un mai, / Buzăle ca și la cai", B ; „Cîți drăguciori am avut / Toți la dracu i-am vîndut. / Aista ce-l am amu / Nu-l vre cumpăra dracu, / Că-i mai hîd ca și dînsu", Br ; „Am un drăguț cît un ied, / Săcerîn' pîn holdă-l pierd. / Nu știu ce i-aș da să crească : / L-aș țîpa pă cîmp să pască, / Să pască iarba un pic / Să crească batăr un pic", B ; „Am un mîndruț ca un struț, / Gioacă-n picioare-n cotruț. / Am un mîndruț ca un țap, / Gioacă-n picioare sub pat", B ; etc.

2. În cursul unor acte comportamentale de tip *insultă*. Aceste acte includ adresarea unor *injurii* în parte bazate pe exprimarea unor aprecieri privind aspectul fizic al indivizilor implicați („mă ghibolă și tu încrucișată !", B ; „te afli măreață, bulbucato !", S).

3. *Porecle* („numuri de ocară / de ciuf / de sfădit / de ciufșag / de batgiocură / de hulă"). Aprecierea atributelor fizice caracteristice unui individ reprezintă una din modalitățile de construcție a „numurilor de ocară"[4].

Prin poreclă este astfel desemnată particularitatea fizică a individului prin care acesta diferă de ceilalți indivizi și prin care el se abate de la tipul fizic normal („Doba", Br ; „Orbu din mocirlă", B ; „Ana Cracului", B ; „Slăbucu", S ; „a lu Buzatu", B ; „Vînăta-i zice, că are-un picior negru, vînăt", B ; „Ceauca, așa-i zice lu Ilenucă, că-i neagră ca o păsărucă neagră, ca cioruca", S ; „Buha-i zice. Are păr pă frunte ca cucuveaua", S ; „Vulpea", S ; „Ancuța cracoșa", B ; „Outu", B ; „Ciotu", S ; etc.)

Aprecierea favorabilă a personalității fizice a unui individ se face :

1. În mod *public* prin adresarea unor *hore* („hore la mîndru / la mîndră") prin care un individ masculin aduce elogii unui individ de sex opus („Păntru ochi ca mura coaptă / 'nconjurai pădurea toată, / Păntru ochi ca murele /'nconjurai pădurile", B).

2. În mod *nepublic* : (a) prin adresarea unor versuri elogioase inserate în cuprinsul *scrisorilor* („amintiri") și (b) prin *dedicații* pe *fotografii* oferite („Multe fete sînt în lume, / Dar ca tine ca să-mi placă / N-am

---

[4] Sanda Golopenția-Eretescu, *Clasificarea prin „numuri"* (*I*) și (II), „Revista de etnografie și folclor", tom. 17, 1972, nr. 2, p. 145—155 și nr. 3, p. 193—212.

găsit în lumea-ntreagă", B; „Ochii tăi cei frumuşei / Mult aş da să fie ai mei / Şi-n curînd cred că va fi / Dacă tu mă vei iubi", B).

Din punctul de vedere al *dimensiunii temporale* a comportamentului interpersonal, între un $individ_1$ normal şi un $individ_2$ normal care se găsesc în termeni de nefamiliaritate, o interacţiune nu poate începe printr-un *act de insultă* („s-au sfădit şi amu îşi zic ocări", Br). Aprecierile favorabile nu sînt legate neapărat de existenţa unor secvenţe anterioare de interacţiune. Ele se produc pentru: (a) a iniţia o relaţie interpersonală (complimente „vorbe de făcut plăcere"), (b) menţinerea unei relaţii deja existente („îi zici orice vorbă cîn te vezi ş-apoi îi zici cît-îi de mîndră", S; „grăieşti orice ş-apoi îi spui vorbe să-i facă plăcere, să te placă şi ea", B; etc.).

I. B. *Reguli de prezentare fizică.*

Apariţia publică a unui individ duce la formarea unor impresii privind caracteristicile sale sociale (statut socioeconomic, statut marital) şi personale (sex, vîrstă, preferinţe vestimentare, stil comportamental etc.). Indivizii care percep o persoană ştiu de regulă că aceasta va căuta să se prezinte într-o lumină favorabilă şi că, deci, cel puţin o parte din imaginea oferită celorlalţi va fi supusă controlului social. Astfel, individul perceput este considerat de către ceilalţi indivizi care-l percep ca fiind interesat în a induce la cei care-l percep o *impresie favorabilă.* Atît individual perceput, cît şi cei care-l percep ştiu de asemenea că un individ normal prin ceea ce face şi spune nu va căuta în mod *intenţionat* să se discrediteze prin emiterea unor aserţiuni verbale deplasate, printr-o apariţie necorespunzătoare normelor sociale sau prin manifestarea unui stil de comportament dezaprobat social.

Fiecare individ îşi regizează cu atenţie imaginea pe care o oferă celorlalţi indivizi [5], apropiindu-se cît mai mult de normele sociale ale grupului căruia îi aparţine.

Interesul pe care un individ îl manifestă faţă de propria sa apariţie fizică se traduce în *utilizarea unor procedee de înfrumuseţare* care ţin cont de idealul de frumuseţe fizică atestat de comunitate.

Tipuri de procedee de înfrumuseţare:

1. Procedee de înfrumuseţare prin *mascarea* sau prin *eliminarea* intenţionată a unui atribut fizic nefavorabil (mergînd pînă la deficienţă fizică). Aceste modalităţi sînt mai degrabă procedee de corecţie.

Există între indivizi un consens privind existenţa unor tipuri diferite de atribute fizice nefavorabile, avînd în vedere criteriul gravităţii şi cel al recuperabilităţii. Prezenţa unui atribut fizic negativ şi grav repartizează individul în categoria deficienţilor fizici.

Deficienţele fizice pot fi vizibile sau nevizibile. Ascunderea celor vizibile nu este admisă întrucît individul care procedează astfel este considerat ca performînd în mod intenţionat un *act de inducere în eroare* („omu face orice s-arăte mîndru, să n-arăte hîd, da nu-i voie să nu se ştie ce-are de-i hiboş", B; „îi rău s-ascunzi hibe, să celuieşti p-altu", B;

[5] E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*, New York, Doubleday Anchor Books, 1959.

„o fo o fată și nu i-o arătat feciorului piciorul; o lăsat-o după cununie că nu i-o spus. N-o fo cinstită ș-o fos dreptu lui s-o lese", B).

De regulă, deficiențele fizice grave („hibe") nu pot fi corectate; ele sînt fixate în porecle și motivează frecvent actul de poreclire („Orbu", B; „Vînăta", B; „Ghebosu", S; „Ion cel hetecos", Br; „Hetecosu, are silicoză", B; „Chilavu", B).

Indivizii consimt în a utiliza procedee de corecție atunci cînd atributele fizice negative nu sînt deosebit de grave („fetele ascund ce-au mai hîd să nu știe decît ele. Care-s puținel mai cracoșe se-ncing mai lung, or ceia lu Borodi are un picior negru din naștere și umblă tot timpu cu ciorapi", B; „de-s cracoșe se sucesc pă drum, așa mere pentru aceia să nu se vadă cît-îs de cracoșe. Deapănă cu ele", B; „sîmpt tinere neveste cărunte ș-ascund păru să nu se vadă că-i ca oaia", Br; „aicia nu știu de cele de la oraș să se tomnească mai difărit ș-apoi de-i nasu mare n-ai ce face, numa poți face să sie mîndru la ce-are mai mîndru", B; „care-i loatră ascunde ce-are hîd și lumea vede ce-i mîndru", Br; „se-ncinge lung care-i cracoșă de te pricepi dip' ce nu se văd gerunții. Mere cum-îi mărsu ș-apăi tăt deapănă cu picioarele", S; „sîmpt feciori or bărbați mai pleși și tăt stau cu clopu-n cap. Nu pre-l scot că se vede că-s pleși", B).

2. Procedee de înfrumusețare prin *evidențierea intenționată* a unor atribute fizice favorabile. Propria imagine a unui individ este un obiect continuu evaluat și supus reacțiilor emoționale și atitudinii critice. E. Goffman [6] utilizează conceptul de „prezentare a sinelui" (*the presentation of self*) arătînd că, în fiecare context de interacțiune, individul alege cu grijă acele modalități de a se prezenta — comportament verbal, apariție fizică, gesturi, îmbrăcăminte etc. — din care să rezulte o imagine favorabilă pe care o oferă celorlalți („te grijești s-arăți oricum mîndru, să nu zică lumea că te-arăți ca prostu or că grăiești prostele ca mutu, că nu știi a te găti mîndru", Br).

Gradul de elaborare a autoprezentării depinde, atît pentru indivizii de sex feminin, cît și pentru cei de sex masculin, de o serie de factori. În cele ce urmează vom discuta pe rînd acești factori.

1. *Specificul situației.* Ne referim în acest caz la situația socială concretă în care este plasat un individ. Ceremoniile, zilele de sărbătoare, ocaziile speciale obligă individul la mai multă grijă în ceea ce privește autoprezentarea („cîn mărg la biserică, mă gat mai amînat și-mi pune haine mîndre și orice podoabe", S; „nu-i frumos să umble omu hîd îmbrăcat la orice petrecere, la Vergil or duminica", B; „mărg la nuntă și mă gat mîndru că nu-s la lucru. La marhă cîn mărg să dau or la porc mă îmbrac cu ce-am mai hîd", S; „îi mîndru să sie omu gătit cînd trebuie să sie așa", Br; „mă gat mîndru cîn mărg la Ocnă", S, B).

Autoprezentarea elaborată este *interzisă* în situații în care motivația pentru buna impresie fizică este anulată de existența unui eveniment nefericit. Astfel, un deces în familie obligă membrii familiei la anumite restricții, exceptînd însă ceremonia de înmormîntare („cînd are mort în casă omu se lasă nebarbierit și nu-l rîde lumea. Se gată păntru aceia cîn mere la-mormîntare", B).

---

[6] *Ibidem.*

Întrucît timpul este divizat în timp pentru muncă şi timp în care nu se munceşte („zile de lucru", „zile de muncă" şi „zile de sărbătoare"), vestimentaţia este diferită în funcţie de acestă situaţie. În comunităţile la care ne referim, costumul are fie o destinaţie preponderent funcţională, fie una preponderent estetică. Pentru fiecare individ există dihotomia utilizării hainelor („haine bune / haine rele", „haine de lucru / haine de sărbătoare", „haine mîndre / haine hîde", „haine proaste or muteşti / haine mîndre").

Specificul situaţiei sociale indică individului tipul de haină ce urmează a fi îmbrăcat. Devierile de la această regulă au loc atunci cînd: (a) în zi de sărbătoare se poartă costum destinat zilelor de lucru şi (b) în zi de lucru se poartă costum special destinat zilelor de sărbătoare. În ambele situaţii vorbim despre *perceperea greşită a situaţiei*. În general, prima ipostază este proprie indivizilor anormali care neintenţionat percep greşit situaţia („aşa umblă el, că-i tare mut. Uită-te la el cît-îi de mut, bietul", Br). A doua ipostază se referă în general la indivizii normali care *cunosc consecinţele* abaterii de la regula de autoprezentare vestimentară. Întrucît individul ameninţă prin comportarea sa imaginea despre sine pe care ceilalţi o consideră acceptabilă, actul său e pus pe seama unei *motivaţii* speciale, foarte intensă („tare-i gătită-n zi de lucru şi nu-i bine să sie cu hainele mîndre, că zice lumea că-i curvă, că vrea pe oricine să celuie", S; „iese hulă de-ai zadie de duminică-n zi de lucru. Te batgiocureşte lumea că umbli după orice bărbat", B).

Individul nu se compromite prin abaterea de la regula de autoprezentare fizică atunci cînd: (a) *face parte din altă comunitate*, este străin pentru auditoriu („o fo aici o nevastă d-injinăr ş-o umblat tare gătită tăt timpu. Lumea o zis c-aşa-i la oraş. Care-i din alte locuri face cum s-o scumpchit el", S; „fetele preotului umblă-mbrăcate domneşte că preotul îi de la oraş", Br); (b) iniţial a făcut parte din aceeaşi comunitate, dar temporar s-a sustras atenţiei acesteia cîştigînd un *nou statut* („aista-i fecioru ce-i inginăr şi vine-acasă vara, da se-mbracă domneşte or cu haine ţărăneşti mîndre că nu lucră. Mere pîn sat de vorbeşte cu oamenii. Îi în concet", B; „are fată la oraş. Îi ca o doamnă. Cîn vine-n sat tăt ca o doamnă umblă...", S).

În ambele situaţii, individului i se bănuie aderenţa la un alt sistem valoric şi ca atare auditoriul îl percepe, cu indulgenţă, ca pe un „outsider" în raport cu normele comunităţii.

2. *Distanţa socială* între individ şi auditoriu („cîn mere omu la doctor, mere mai mîndru-mbrăcat. Mărie o fo la Ocnă la doctor şi la Sighet şi s-o îmbrăcat tare mîndru, să n-arate hîd [...]. Îi în sat o femeie şi şi-o luat d-acela, sutien, cum se poartă la oraş. Aşa-m rîs de ea. O zis lumea că s-o dus s-o chipăie doctoru nu c-o fo bolnavă. Să-i vadă sutienu", Br).

3. *Gradul de familiaritate* între individ şi auditoriu („umblu pîm şatră cu haine rele, că nu-i cine să mă vadă. Mă văd din casă şi omu umblă pîn casă cum apucă", Br).

Individului plasat într-o situaţie de familiaritate i se permite un anumit grad de neglijenţă în ceea ce priveşte autoprezentarea fizică („mai stau fetele cu capu dezvălit de-s la lucru, or e tare cald. Cîn îs singure or cu de-ai casei", Br; „fetele-şi văd ciurceii. Feciorii îi văd după nuntă", B).

4. *Diferența de sex* între individ și auditoriu („fetele se gată cîn mărg unde-s feciorii", S; „feciorii-s tare mîndru îmbrăcați cîn îs la horă, că-s fete și să fie mîndri-n fața lor", B).

În general, cu cît individul acordă mai multă atenție apariției sale fizice în public cu atît este mai mare distanța între imaginea sa publică și adevărata sa personalitate [7].

Elaborarea autoprezentării diferă ca urmare a *segregării auditoriului.*

Segregarea auditoriului are efecte nu numai asupra modului de prezentare fizică a unui individ, ci și asupra conținutului interacțiunilor verbale dintre acesta și auditoriu. Astfel, opinii privind modul de apariție publică sînt schimbate între indivizi pe baza unei solidarități de sex („fetele se-adună și grăiesc ceia de cee, de drăguți, de ce-i nou în sat și povestesc ce-au pățit, ce-au lucrat și despre cusături, ce formă să coase la pînzătură și tăt felul de prostele...", Br; „feciorii grăiesc de cele fete ce-s necinstite, zic care-s mai mîndre or hîde, de serviciuri...", B).

Femeile „își fac confidențe și schimbă rețete ... compară experiențe proprii universului valoric la care aparțin"[8].

Segregarea auditoriului are *valoare protectivă* întrucît fiecare individ cunoaște regulile comportamentului interpersonal și știe că în raport cu fiecare tip de auditoriu există un șir de *acte* permise.

Utilizarea procedeelor de înfrumusețare semnifică dorința sinceră a unui individ de a prezenta altora o nouă identitate fizică, prelucrată, pe care o consideră superioară imaginii sale reale. Procedînd astfel, individul decide *să nu fie el*, ci un altul. Cu cît un individ se depărtează de ceea ce el *crede că este*, cu atît actul de înfrumusețare este mai elaborat.

Se vorbește despre actul autoprezentării ca despre un act de creație, de jucare a unui rol, prin construirea unui „personaj imaginar datorită mimicii, costumului, frazelor studiate..."[9]. Jucarea acestui rol conferă actului autoprezentării un anumit grad de minciună. Totuși, în viața cotidiană, unui individ „îi este posibil să creeze intenționat aproape orice fel de impresie falsă fără să se pună într-o situație de discreditare"[10].

Procedeele de înfrumusețare (procedeele „cosmetice") includ:

1. *Aranjarea părului, înfrumusețarea feței și corectarea defectelor dermice.*
2. *Utilizarea podoabelor și a vestimentației ocazionale.*

1. Și în microcolectivitățile analizate există o diferență semnificativă între indivizii de sex feminin și cei de sex masculin în ceea ce privește utilizarea și complexitatea mijloacelor de înfrumusețare („bărbații nu se pre țin d-aiste lucruri, de găteli, de grijit cum să sie mai faini la vedere", S; „nu-i contu bărbatului să umble cu sopunele și cremuri să sie mîndru", B). Remarcăm această diferență ca derivînd din actele comportamentale permise unui individ ca urmare a apartenenței sale la o *categorie de sex.*

---

[7] J. Ortega y Gasset, *Thought on standing befire the Marquesa de Santillana's portrait*, în J. Ortega y Gasset, *On love... Aspects of a single theme*, London, Jonathan Cape Ltd., 1967, p. 110—111. Se știe de asemenea despre ritualul extrem de complicat al prezentării la curte în diferite țări.

[8] Simone de Beauvoir, *The second sex*, New York, Knopf, 1953 p. 542.

[9] Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 543.

[10] E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*, New York, Doubleday, 1959.

Utilizarea procedeelor de înfrumusețare este diferită și în funcție de *vîrsta individului* („tinerii se ocupă cu mode, văd ce se poartă mai nou, grăiesc d-aistea, c-așa-s ei", B ; „fetele și feciorii se gată că trebe să placă la oricine", S ; „fetele ce grijă au, să sie mîndre să-și afle drăguți, să se mărite", Br). Statutul premarital al individului permite deci acestuia să acorde un grad mai mare de atenție imaginii sale fizice. Utilizarea procedeelor de înfrumusețare într-un mod exagerat de către un individ cu statut marital apare în fața auditoriului ca un *act comportamental nepermis* și, ca atare, dezaprobat („dip'ce-i nevastă se gată jîb și-o rîde satu", S ; „îi nevastă și unde-a mere se gată. Pune merjele, se dă cu cremuri și parfumuri. O hulesc nevestele [...]", B).

Aranjarea părului este un procedeu de înfrumusețare utilizat în special de către indivizii de sex feminin. Ca regulă, acest procedeu urmărește obținerea părului ondulat, în anumit fel, prin tehnici diferite („creață să sie, numa creață-i mîndru", S ; „păru-l tai ș-apoi iau un dărab de cîrpă, de sfoară udă, udată cu apă, și iau și un dărab de păr și se-nvîrte pă sfoară pîn la rădăcină. Cînd o ajuns în vîrf cu el îndoit se leagă și dormi așa. Se scoate dimineața ș-apoi rămîne păru creț", B).

Procedeele de înfrumusețare a feței sînt utilizate mai rar și numai de către indivizii de sex feminin. Ele includ : culoarea obrajilor, a buzelor și a feței în general și corectarea defectelor dermice („bureți or pistrui, cum le zice la oraș", S ; „tăte care fac să nu sie curat chipu", B ; „pete pă obraz", S, B ; „față pestriță", Br ; „buboaie mnicuțe", B, Br, S). Aceste procedee sînt relatate uneori simultan cu motivația care stă la baza lor („se dau fetele cu tăt felul de cremuri și sopoane și unsori să nu sie fața hîdă. Nu-i frumos tare feștită pă buze or pă obraz", B ; „este un fel de cremă, puțină mai am, și-i ungurească. 'Exotic' îi zice la cutie. Dau pă tătă fața. Este și de noapte, mai aspră. Dau în umerele obrajilor și pă bărbie și cu un picut de ruj pă buze", B ; „dau cu sopon de la cooperativă și cremuri 'Nivea' or cremuri de culoarea untului. Sînt și soponuri verzi", B ; „dau pă obraz cu un dărab mnicuț de creponată rujă că lasă roșu pă obraz", S).

Foarte răspîndită, în special la cei tineri, este utilizarea parfumurilor și a uleiului de păr de către indivizii de ambele sexe. Nu există însă o diferențiere privind folosirea lor în funcție de sex și alegerea unui fel sau al altuia de parfum ; aceasta este de regulă determinată de posibilitățile locale de cumpărare și de preferințele personale („îmi place să mă parfumez, să nu miros hîd, c-așa-i mîndru s-aibă omu alt miros. Cel mai mult îmi place de trandafir", B ; „parfum îi mîndru să dai mai ales pă batistă, să ți-o ieie feciorii", S).

Parfumurile sînt folosite în situații ocazionale sau în zilele de sărbătoare făcînd parte dintre procedeele de autoprezentare elaborată („te dai cu parfum cîn ești mîndru-mbrăcat, c-altfel să meri la marhă parfumat îi de rîs", B ; „parfumu nu-i păntru orice zi. Îi cînd meri la nuntă, la horă, cîn nu lucri", Br).

Spre deosebire de utilizarea ocazională a parfumului, utilizarea uleiului de păr este mai frecventă și are o destinație aproape cotidiană la indivizii de sex feminin („pă păr dau cu ulei mai tătă vremea, să se păstreze bine părul", B ; „dai cu ulei de la mașină sau cu ulei de păr să steie împletit, să nu zboare", Br).

Mai rar și numai în cazul indivizilor de sex feminin se practică *producerea artificială a unor semne particulare* pe față în scopul măririi atractivității fizice („e frumos s-ai sămn pă față, aluniță", S; „îți faci sămn, nu tomna-n mijloc, mai jos, sub ochi. Numa acolo-i frumos", B; „sămn deasupra buzelor stă frumos sub ochi. Nu prea faci sămn, numa cîn ai timp", B). De remarcat este faptul că producerea acestor semne prin tatuaj — procedeu foarte sigur datorită permanenței efectului — nu se întîlnește deloc, ca dealtfel și orice tip de tatuaj.

2. Așa cum am arătat există o clară distincție între înfățișarea cotidiană și cea ocazională și respectiv între *vestimentația și podoabele* destinate purtării zilnice și a acelora purtate în situațiile sociale speciale.

Diferențierea în cadrul vestimentației și podoabelor este determinată de: (a) apartenența individului la o categorie de sex, și (b) „timpul" în care acestea sînt utilizate. Ca atare întîlnim 4 tipuri de cazuri: (1) podoabe și vestimentație feminină; (2) podoabe și vestimentație masculină; (3) podoabe și vestimentație cotidiană; (4) podoabe și vestimentație ocazională.

Nu există o distincție netă între aceste categorii. Astfel, putem vorbi despre podoabe specifice unui anumit sex și podoabe nespecifice. Podoabe *specifice*: pentru indivizii de sex feminin — „ciurcei", „agrafe", „mărjele" — și, pentru indivizii de sex masculin, „struțul la clop". Considerăm că incluse în categoria podoabelor nespecifice nu numai acele obiecte destinate înfrumusețării folosite de către ambele categorii de sex, ci și acelea — aparent specifice — care diferă în utilizarea lor de către indivizii feminini și masculini în funcție de locul unde se poartă și de tipul de podoabă. Ca atare, podoabele *nespecifice* cuprind: (a) *podoabe comune ca tip și loc de purtare* („lănțișoare", „veriguțe", „lănțișoare cu cruciuliță", „cruciță", „cruciță pusă pă șir", „cesuc" — mai rar, S, B, Br); (b) podoabe care diferă: *ca tip* („inel cu pietricică pentru fete și numa de badoc pentru feciori") sau *ca loc de purtare* („barșon or zgărdan pune fata la gît și fecioru la clop", „orice podoabă care se pune pă cheptar, fecioru poa s-o pună la clop" — de tipul broșă).

În general, vestimentația — feminină, masculină, cotidiană și ocazională — implică elemente cu rol de podoabă („cusături mîndru cusute", „cipcă mîndru cusută la clop", „ferestre la cămeșă de fete", „ciucălăi la mînuri și bizări la umeri la cămeșă", „cusută cu formă mîndră", S, B).

Caracterul ocazional al podoabei și vestimentației este determinat de: (a) *gradul de noutate* (de nepurtare) al hainei sau podoabei („haina-i mîndră cîn-îi nouă", S, B; „Cîn vreau să siu mai mîndru îmbrăcată iau ce-am mai nou, mai neumblat", B); (b) *gradul de complexitate* — de regulă legat de cantitatea de timp cheltuit pentru efectuarea lor („haina mîndră-i mîndru cusută, cu multe forme", Br; „o cusut tare mult la ea, da tare-i mîndră cămeșă", Br, B); (c) *valoarea pecuniară* a acestora („am sucnă de păr tare scumpă. O costat 300 metăru. Umblu cu ea pă la nunți", B; „are ciurcei de aur și-i pune la horă. Să nu-i piardă la lucru că tare-s mîndri", Br; „mărjele de bronz alb îs mîndre și scumpe. Nu le poartă tăt timpu", B); (d) *valoarea estetică* presupusă a hainei sau podoabei („am mărjele hîde și le pun la lucru", S, B; „mi-o plăcut mie și aistea mărjele le pun la sărbătoare", B; „am o agrafă mîndră, ca

frunza stejarului. N-o fo scumpă da mie tare-mi place. Stă frumos. O pun cîn mă gat", B).

Un criteriu de distincţie la nivelul podoabelor este cel privitor la *modalitatea lor de procurare*. Distingem astfel podoabe din comerţ („inel", „veriguţă", „agrafe", „mărjele" etc.) şi podoabe confecţionate de posesor sau de o altă persoană din sat („barşon", „cipcă"). În al doilea caz, preţul podoabei este determinat şi de cantitatea de muncă investită în efectuarea ei. Atunci cînd podoabele confecţionate sînt purtate de indivizi masculini, ele semnifică fie gradul de interes pe care o altă persoană de sex opus care a realizat podoaba o are faţă de destinatarul podoabei, fie dragostea maternă sau cea de soră („mi-o cusut drăguţa mîndră cipcă", S; „fac barşon pentru Vasalie, la clop, frate-meu", B; „am făcut la fecior tare mîndră cămeşă", Br).

Pentru comunitatea la care ne referim, un fapt interesant şi specific este prezenţa *dinţilor cu rol de podoabă* („dinţi de ţîfrăşag", S, B; „dinţi făloşi", B, Br; „dinţi sclipitori/sclipici", B; „dinţi de fală", S, B, Br). În majoritatea lor, membrii satului consideră că aceşti dinţi sporesc atractivitatea individului purtător atunci cînd expresia facială permite vederea lor („îşi pune dinţi de ţîfrăşag s-arate mai mîndru", S; „dinţi de viplă, de-argint se pun [...]. Se pun de fală, da şi dacă trebe să-i pui măsea. Numa una se pune, aicia, incisivu, că nu-i frumos cu tăţi puşi. Îi mîndru cîn rîzi", B).

Indivizii tineri tind să împrumute elemente de vestimentaţie de tip urban („pantaloni de tergali îi frumos. Cu cioareci umblă care îs mai bătrîni", B; „mi-ar place ciorapi supraelastici", S; „eu port combinăt cum am văzut la Baia Mare la magazine de femei", B). Valoarea estetică a vestimentaţiei tradiţionale este însă recunoscută atît de indivizii tineri, cît şi de cei vîrstnici („hainele bătrîneşti sînt mîndre", S; „îi mîndru cu haine ţărăneşti mîndru cusute", Br; „m-am îmbrăcat frumos ţărăneşte, ca la noi, cu haine tare mîndre", B).

Modul în care se prezintă fizic o persoană, ca şi interesul pe care îl acordă apariţiei sale publice, formează adesea conţinutul unor „hore" cu caracter uneori pronunţat injurios. Trăsăturile de comportament de tipul „cochetăriei" prezente într-o manieră exagerată nu sînt aprobate social („îs tare muţi gestionarii. De cumperi ruj or sopunele pre des te rîd şi gestionarii", B; „nu te dai cu pudăr mult că te rîde tăt satu", S, B).

„*Horele de batgiocură*" semnifică, în acest sens, dezaprobarea socială a indivizilor feminini care sînt preocupaţi intens de aspectul fizic şi care utilizează exagerat procedee vizînd mărirea atractivităţii fizice („Şi-o vîndut lelea cocoşu / Ca să-şi cumpăr pudăr roşu, / Şi aşa s-o pudărit / Pîn' ce pielea s-o belit", B; „Frunză verde de verdeaţă, / Fata-i Piţă cea măreaţă. / E la nuntă cîn s-o dus / Pă obraz tătă s-o uns, / S-o uns cu unsoare albă / Să sie la feciori dragă. / S-o scăpat ş-o pus pre multă / Şi li la feciori urîtă", B; „Eşti frumoasă, eşti drăguţă, / Da te dai cu pudăr multă, / Că te-am întîlnit aseară : / Parcă veneai de la moară", B).

II. *Alegerea partenerului marital* este un proces complex în care percepţia estetică interpersonală joacă un rol important.

Atît relatările unor indivizi implicaţi într-un comportament premarital, cît şi cele ale unor indivizi adulţi care au realizat deja rolurile

„nevastă-bărbat" relevă prioritatea trăsăturilor de integritate fizică şi morală a celor angajaţi într-un comportament îndreptat către atingerea statutului marital („nu-mi trebe beţiv or curvariu, dip' ce-i din neam de găzdoaie", S).

În general, căsătoria realizată între un $individ_1$ perceput ca avînd trăsături fizice normale („potrivit la chip şi formă") şi un $individ_2$ perceput ca avînd trăsături fizice negative („hîd", „hiboş") sau deficienţe de ordin fizic este considerată ca un act asimetric în care nesimilaritatea fizică a partenerilor este privită cu compasiune, dar adesea implicit motivată („Ei hai, măi mîndrilor, / Mie mi-e musai să mor, / Or cu urîta să gior. / Decît să gior cu urîtu / Mai bine arde pămîntu; / Pă pămînt să ard şi eu, / N-am parte de mîndru meu. / Pă pămînt şi eu să ard, / N-am parte de om drag", B; „tare-o fo hîd şi-o luat mireasă mîndră, dip' ce-o fo aşa hîd", S).

Alegerea partenerului marital care premerge actului de căsătorie este în mod inevitabil interpretată de către grupul amorf auditor. De regulă, acest grup amorf este format din indivizi care diferă în ceea ce priveşte accesul la informaţia reprezentînd motivaţia care a stat la baza actului de căsătorie. În plus, actul de căsătorie este interpretat şi pe baza datelor privind comportamentului premarital al partenerilor implicaţi. Indivizii care fac parte din auditoriu diferă în mod fatal în privinţa deţinerii unor „secrete" reprezentînd aspecte intime ale vieţii personale a viitorilor parteneri maritali. Această diferenţiere este de obicei determinată de gradul de familiaritate între aceştia şi auditoriu. Am constatat, însă, lipsa de reticenţă şi confesarea spontană în cursul unor conversaţii adiacente interviurilor ad-hoc pe care le-am înregistrat. Acelaşi fenomen ne-a fost relatat de către unii colegi care au investigat alte probleme folosind informatori diferiţi din aceste sate. (Dezvăluirea unui „secret" nu induce deci informatorului o stare de culpabilitate atunci cînd receptorul este un individ străin, întrucît acesta „pleacă şi nu se mai ştie dacă vine oricînd pe-aici". Părăsirea contextului în care funcţionează secretul este pentru informator garanţia caracterului pasiv al informaţiei transmise.) Dacă caracterul de a fi „secret" al unei informaţii se datoreşte numărului de indivizi care o deţin, atunci confesiunea făcută de un individ şi dezvăluirea unui secret privind un alt individ transmise unei persoane străine nu sînt percepute ca acte culpabile şi nici resimţite ca atare, întrucît noul deţinător al secretului nu se adaugă numărului de indivizi deţinători care fac parte din comunitatea respectivă.

Relaţia maritală instaurată sau în curs de instaurare este percepută de către auditoriu şi interpretată în termeni de *similaritate / nesimilaritate* la nivelul partenerilor. Există astfel multe dimensiuni de similaritate / nesimilaritate între parteneri care oferă auditoriului un univers întreg de comparaţii („se potrivesc la vîrste", S; „o fo difărită de el ca stare", B; „o fo colduşă, nu găzdoaie ca el", Br; „el o fo hîd tare, dip' ce mireasa o fo mîndră", S, B; „n-o fo potriviţi la chip", B; „nu s-o potrivit la fire", S; „el o fo tare betegos şi nu putea mere femeia cu el, dip' ce-i plăcea să ducă oriunde că o fo lumeaţă jîb", B).

Atît statutul relaţiei maritale, cît şi gradul şi formele de similaritate / nesimilaritate nu sînt întotdeauna *percepute* de către auditoriu. Numai unele dintre dimensiunile acestea sînt *perceptibile* şi / sau *percepute*. De

regulă, dimensiunile perceptibile sînt utilizate ca informaţie relevantă. Totuşi în evaluarea gradului de „potrivire" între partenerii maritali se manifestă simultan rezerva în ceea ce priveşte acurateţea percepţiei („aşă gîndesc, da cine ştie ce-o fo între ei", Br; „nu pricepe omu tăt ce-i între bărbat şi muiere", S; „n-o ştiut nimne de ce s-o sfădit tătă vremea; o avut ei orice pricină", B; „omu ce vede grăieşte. Sîmpt orice lucruri ascunse că nu le ştie tătă lumea", Br; „zice lumea c-o vrut s-o omoare, da numa ei ştiu ce-o fos", S).

Nu există similaritate absolută între parteneri, dar recunoaşterea acestui fapt nu împiedică constatarea că trebuie să existe un grad de „potrivire" („oamenii-s difăriţi, că de bună seamă că nu-s de-un fel. Să se potrivească-i baiu", Br; „fiecare o fo cum o fo, da s-o-nţeles unu cu altu. S-o potrivit oarecum", B; „sîmpt oameni care-o duc rău. Să conturbă unu pă altu", B).

Relaţia maritală poate fi analizată folosind tipologia relaţiilor interpersonale [11] al căror caz particular poate fi considerată. Întîlnim astfel:

1. *Relaţia maritală expresiv-emoţională* în care principala *tranzacţie* este „sentimentul". O astfel de relaţie se defineşte prin însuşi scopul realizării ei („s-o iubit tare mult şi s-o luat păntru aceia că s-o iubit", B; „o vrut să mă ieie să mă mărit şi m-am măritat că m-o vrut lua şi mie mi-o plăcut de el", Br; „tare-o umblat unu după altu pîn' ce s-o luat", B).

Reprezentative pentru această categorie sînt situaţiile extreme pe care le-am numit căsătorii prin *„furatu drăguţii"*. Nu am întîlnit nici un caz în care actul de „furare a fetei" să aibă loc fără consimţămîntul cel puţin implicit al acesteia („o furat-o cîn o fo fată şi s-o măritat cu el în străini. Apăi am trimis vorbă să vie-napoi c-oi ierta-o şi-o venit greu şi cu bărbatu aista cu care-o vrut să se mărite. Tare-o fo mîndră ca fată. Mare şi grasă, aşă sănătoasă, şi-o zis un fecior de-aici c-o ia şi greu numa să meargă după el. Şi părinţii lui au vrut-o că tare era mîndră. Da ea s-o ţinut că are bărbat şi nu vrea a-l lăsa", B).

Din majoritatea relatărilor informatorilor a reieşit că acest tip de căsătorie este mult mai puţin frecvent astăzi datorită micşorării autorităţii parentale şi posibilităţii de subzistenţă a partenerilor maritali în afara satului, prin angajarea bărbatului în munci salarizate.

2. Relaţia maritală prin a cărei realizare are loc o întărire a *integrării sociale* a partenerilor. Acest tip de relaţie maritală se bazează pe o tranzacţie interpersonală al cărei conţinut este *confirmarea* unei noi *identităţi*, devenind expresia unui statut care pledează pentru normalitatea şi normalizarea indivizilor implicaţi. În această categorie se includ: căsătoriile între *indivizi cu deviaţă similară* şi căsătoriile între *indivizi cu deviaţă nesimilară*.

Indivizii cu deviaţă similară care prin consens direct sau prin consens mediat de către un alt individ cu rolul de intermediar sînt:

— indivizii care prezintă *grave deficienţe fizice* datorită cărora au statutul de anormali („betegos — îi beteag de orice", S, B; „chilav —

[11] Cf. W. G. Bennis, E. H. Schein, F. I. Steele şi D. E. Berlew, *Towards better interpersonal relationships*, în W. G. Bennis, E. H. Schein, F. I. Steele şi D. E. Berlew (red.), *Interpersonal dynamics*, Homewood, The Dorsey Press, 1968, p. 647—674.

fără o mînă", S, B, Br; „pititel — îi micuț, tare mic", S; „ghebos", S, B, Br; „șchiopău — are hibă la picior", S, B; „orb", „cracoș", S, B, Br; „moimoi — om tare hîd și păros, așă ca o maimuță"; S, Br);

— indivizii cu *diferite maladii* care au un debut îndepărtat și care au devenit cronice („hetecos — are hetecă, silicoză, boală la plămîni; îi slab de plămîni", S, B; „hetecos — nădușește tătă vremea, răpide se răcește și poa să moară mîntenaș, din răceală", Br; „hîit — așa-i zice c-are hernie și tare-i hîd; o fugit fetele dă el ca de dracu", S). Cei normali au o rezervă față de „omu însemnat", particularizat printr-un stigmat somatic. Infirmitatea „vizibilă" este altceva decît o boală viscerală și ca atare percepția ei este diferită. Reacția față de un individ cu informitate „vizibilă" este de regulă mai puternic negativă („tare-i hîd că se vede", B, S; „tătă vremea-i vezi hiba", B; „vezi că nu-i întreg, că nu-i ca tăți oamenii", S, B).

— indivizii *social-compromiși* pe care comunitatea din care fac parte îi consideră și percep ca devianți în măsura în care cîndva au încălcat anumite reguli de comportament social (infracțiune juridică în trecut, infracțiune nonjuridică în trecut, considerată infracțiune în raport cu normele nescrise care funcționează în comunitatea respectivă). Imaginea socială a individului este cu atît mai compromisă cu cît este mai mare gravitatea abaterii sale („o fo la închisoare c-o omorît pe-un frate mai mare", S; „are-un copchil făcut ca fată, c-o rămas grea necununată", Br; „o băut tătă vremea și o fo numa bat", B; „o fo așa o curvă mare cîn o fo fată că i-o strigat feciorii așă: La mîndra din jos de sat / Poți mere dezbrăcinat, / Pă ciuda că nu te lasă / Poți lăsa gatele-acasă", B).

Informatorii menționează căsătoriile între indivizi cu devianță similară astfel: „hiboș cu hiboșă se iau", S; „el o fo chilav și ea o fo șchioapă", B; „s-o luat ca să sie laolaltă; și el și ea o fo betegoși", S; „cîn el o ieșit de la închisoare s-o-nsurat cu una cu copchil", S; „tare-o băut el ș-o luat tăt bețivă, batăr să n-aibă de la ce se certa", Br; „o fo de-un fel, tare hîzi, ca ciuma", B).

Din punctul de vedere al căsătoriilor între indivizi cu devianță nesimilară am întîlnit: căsătorii între un $individ_1$ cu o gravă deficiență fizică și un $individ_2$ social compromis („el o fo beteag ș-o luat o fată cu copchil. I-o făcut mîncare, s-o grijit de el. O stat laolaltă să nu sie seperați", S) și căsătorii între un $individ_1$ prezentînd o maladie cronică și un $individ_2$ social compromis („o fo el tare bolnav de plămîni și l-o luat una care tare bine bea", Br).

În sfîrșit, există modalități de formare a impresiei — prin procese de inferență — care *nu intervin semnificativ în alegerea* partenerului marital. Conform modelelor de inferență anumite judecăți particulare sînt deduse din date disponibile și din principii generale privind comportamentul uman [12].

Procesul de inferență are loc, de regulă, ca urmare a contribuției unor surse informaționale diferite: (a) *subiectul însuși* (persoana percepută); (b) *contextul* în care subiectul este perceput; (c) *experiența anterioară* a celui care percepe, incluzînd nu numai experiențele sale personale de

[12] Cf. M. Cook, *Interpersonal perception*, Middlesex, Penguin Books, 1971, p. 32.

cunoaştere, ci şi datele primite prin învăţarea socială şi apartenenţă la un sistem concret de norme şi valori.

Prezenţa unui semn fizic particular care *nu* plasează individul purtător în categoria devianţilor fizici face ca acestuia să i se atribuie un anumit atribut, frecvent negativ, în virtutea unui act de asociere anterioară între un semn fizic similar şi atributul respectiv („care-i cu păr roşu sau barbă roşie îi rău sau care are barbă rară, c-aşa are ş-al meu şi tare-i rău. Aşa-i cum zice lumea", S; „nasu mare-i sămn că-i bărbat", B; „cine are buze mari zice lumea că sărută bine...", B; „omu cu sprincene apropiete or adunate spune că-i rău", B, S; „zice lumea că omu cu multe sămne pă faţă îi mai priceput, mai deosebit, că ştie mai multe-a face", B; „cîn are strugă zice că-i curvariu şi fata şi fecioru", B, S, Br). Acest tip de asociaţii pot fi corectate în cursul percepţiei repetate a individului purtător, însă uneori, chiar dacă are loc schimbarea impresiei, aceasta este însoţită de o oarecare *suspiciune* faţă de individ. Chiar dacă individul purtător nu se manifestă în sensul atributului asociat cu semnul fizic, el „poa oricînd să sie aşa, cine-l ştie cum e omu" (atribut virtual).

Totuşi, acest tip de inferenţe nu intervin ca elemente semnificative în procesul de decizie în vederea alegerii partenerului marital; inferenţele stau însă în mod real la baza unor acte de „batjocură moderată".

★

În studiul prezent am încercat să distingem o serie de elemente care exprimă procesul de percepţie interpersonală legate, în special, de comportamentul premarital al unor indivizi implicaţi în procesul de alegere a partenerului marital.

Desigur că percepţia şi evaluarea dimensiunilor de personalitate fizică, deşi au un rol important în cadrul comportamentului interpersonal, nu funcţionează independent de percepţia atributelor de personalitate în general. Caracterul complex al procesului global de percepţie interpersonală transpare din însăşi complexitatea comportamentului interpersonal. Analiza la nivelul comportamentului interpersonal pune în evidenţă, pe baza aspectelor manifeste ale acestuia, unele mecanisme psihologice fundamentale actului alegerii.

Datele pe care le-am prezentat ilustrează, cel puţin parţial, modalităţi de percepţie interpersonală, care determină atracţia şi respingerea interpersonală, aşa cum se realizează ele în contexte naturale. Distincţia între aspectele generale ale comportamentului interpersonal general şi cele specifice colectivităţilor studiate, deşi dificil de operat, rămîne în continuare un aspect interesant de investigaţie.

LA PERCEPTION INTERPERSONNELLE ET LES RÈGLES D'AUTOPRÉSENTATION

RÉSUMÉ

En examinant la perception d'autrui dans le comportement prémarital à Sîrbi, Breb et Budeşti (Maramureş), l'auteur distingue entre les jugements appréciatifs favorables et défavorables par rapport à la structure de la personnalité physique idéale.

Au niveau de la personnalité physique, les jugements d'évaluation sont des actes verbaux : (1) non motivés et explicites ; (2) motivés et explicites, et (3) motivés et implicites. Quelle que soit la richesse des évaluations établies par ces distinctions, il est possible de classifier les modalitées suivantes d'appréciation défavorable : (a) l'offense verbale insérée dans les « hore » ; (b) l'injure énoncée au cours d'une querelle publique ou non publique ; (c) le sobriquet, — et celles d'appréciation favorable : (a) les compliments adressés en public ; (b) les « souvenirs » dédiés ou ceux inscrits sur des photographies ou dans les « cahiers des souvenirs » ; (c) les paroles agréables adressées au cours des conversations intimes.

Les règles concernant l'autoprésentation physique en public montrent l'utilisation des procédés d'embellissement (1) par la dissimulation ou l'élimination des défauts physiques et (2) par la mise en évidence les traits physiques agréables.

En utilisant ces procédés pour favoriser la présentation publique, l'individu est engagé dans un comportement intentionnel dirigé vers la construction d'une image socialement approuvée.

L'autoprésentation en public est déterminée par les facteurs suivants : (1) situation sociale ; (2) la distance sociale ; (3) degré de familiarité et (4) sexe.

Les procédés d'embellissement — coiffures, correction des défauts dermiques, bijoux et vêtements occasionnels — sont discutés par rapport aux facteurs de l'autoprésentation physique.

Le choix marital en tant que processus complexe est déterminé par la perception d'autrui en termes de similarité/non-similarité. On distingue entre : (1) la relation maritale expressive-émotionnelle et (2) la relation maritale comme intégration sociale des partenaires.

AVRAM IANCU ÎN TRADIȚIA POPULARĂ ORALĂ*

SABINA ISPAS

A vorbi despre prezența, în tradiția orală, a evenimentelor semnificative din viața unei personalități istorice ca Avram Iancu sau de rolul pe care i l-a rezervat această tradiție în istoria nescrisă a neamului înseamnă, de fapt, a demonstra gradul de asimilare a eroului cu omologii săi prezenți în cultura spirituală orală românească, asimilare obținută prin specifica „integrare motivică".

Memoria colectivă funcționează, în limitele a două-trei generații, aproximativ 100—120 de ani, după care, raportul între ficțiune și realitate începe să se modifice în favoarea celei dintîi. Mai mult, această memorie păstrează numai ceea ce este semnificativ pentru colectivitate, ce a prezentat interes sau a atins sfera imediată de preocupări a acesteia. Unele legende despre Radu cel Mare, Mihai Viteazul sau Iancu de Sibiu (Hunedoara), în ultima sută de ani, au fost reactualizate de strădania unor intelectuali cu dragoste de neam și redate circulației folclorice. De evenimentele al căror erou a fost Avram Iancu ne desparte, în timp, limita de unde raportul între realitate și ficțiune începe să se modifice. Și este sesizabil acest fenomen comparînd materialele pe care ni le pun la dispoziție colecțiile realizate înainte de 1900 cu piesele existente în arhiva Institutului de etnografie și folclor din culegerile efectuate în anii 1965, 1968, 1971 în Țara Moților [1].

Avram Iancu a fost reprezentantul țărănimii iobage; interesele lui s-au contopit cu țara, iar țara l-a recunoscut ca fiu al ei și i-a cinstit memoria spre aducere aminte.

Entuziasmul luptei a generat de multe ori versuri mobilizatoare, întocmite de tineri poeți și preluate apoi de grupurile de luptători țărani ca piese de îmbărbătare în campanie. Alături s-au înfiripat, conștientizînd fondul latent motivic popular, noi piese folclorice, lirice și epice, al căror erou devine Iancu.

Pentru poporenii lui, Avram Iancu a fost „domnul". Spune legenda că „ĭel o fost la facultat'e la Viena și-acolo ĭel o fost" învățînd foart'e

---

* Comunicare ținută la Sesiunea științifică comemorativă, organizată la Alba Iulia, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la moartea lui Avram Iancu.

[1] C.A.I.E.F., mg. 2832—2835, mg. 2940, mg. 3443, mg. 3449, culeg. O. Bîrlea; mg. 4038, culeg. S. Ispas; vezi și: S. Fl. Marian, *Poesii poporale despre Avram Iancu*, Suceava, 1900; I. Șerb, Domițian Ceserean, *Folclor din Țara Zarandului*, în *Folclor din Transilvania*, vol. I—II, București, Editura pentru literatură, 1962; V. Copilu-Chiatră, *Cîntece despre Avram Iancu*, în *Folclor literar*, vol. al II-lea, Timișoara, 1968; N. Jula, *Cîntecele Iancului*.Antologie de folclor întocmită de..., Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Hunedoara, Deva, 1972.

bin'e cart'e d'ę-o fost întrecînd pi tọtă facultatęa. Şî acolo o fos' şi Franţ Iosif, fiẹior d'i baron, care [...] nu put'ea să înveţe aşa carte cum învăţa Iancu pi timpul ačęala. Iancu [...] nọpt'ęa făčęa isperinţe şi învăţa [...] cum să facă armamęnt: piştọle, puşt'i cu cręmen'e. Iel să le facă. Şi iel avęa o cameră singur în care durmęa. Franţ Iosif tot îl ruga pe iel ca să ḍọarmă laolaltă şi mai cu mulţi camarazi, acolo, di la facultat'e. Iel, nu, că iel numa sîngur! [...] Aşa că, cînd o fos ultimu an, Franţ Iosif l-o rugat pi Iancu ca să-l învęţe şi pă el, să fie iel primul şi Iancu să fie al doilęa pi făcultat'e. Şi iei s-or înţeles laolaltă că iel îi va da Ard'ęalu sup stăpînirea Iancului. Aşa că Iancu l-o-mvăţat, ş-o fos primu iel pe facultat'e, Franţ Iosif; şi iel o ven'it ca d'e reje la Austro-Ungaria; şi după čę-o devenit reje, iei s-or hotărît ş-or făcut un jurămînt între iei, într-o-laltă, că iei vor veni aiči, în Ard'ęal; şi locu numit, Munt'ele Găina, şi zîua cînd o fos să viie, numită. Rejele Franţ Iosif o trimăs maistori, čioplitori d'i pęatră carę-o făurit acolo un scaun, neşt'e męse de pęatră, să steie la şedinţă cu Iancu. Aşa, cînd o foz zîọa numit-o vin'it Franţ Iosif. Şi cînd o vińit, o trimăs soli după Iancu, să viie, că iel o vin'it. Iancul o auzit că Franţ Iosif nu vręa să-i deie Ard'ęalu sup stăpînirea lui şi, cînd o trimăs al doilea sol, Iancu s-o suit p-um măgar, la Muntele Găina, şi cînd s-o-ntîlnit, o-ntors cu spat'ele cătă Franţ Iosif. Şi Franţ Iosif o zîs că cum vin'ę-aşa? ! O-z c-aşa merită c-om prost cu-n n'ebun nu să pot întîlni laolaltă decît numa aşa"[2].

Iată numai una din numeroasele variante ale legendei despre vizita împăratului în Transilvania. Tradiţia reţine dorinţa lui Iancu de a înlătura iobăgia, tenacitatea în luptă şi mai ales isteţimea de care dă dovadă în împrejurările grele ale bătăliilor, ca conducător al armatei ţărăneşti.

În satul Mităşeşti, com. Horea, înregistrăm următoarele: „Avram Iancu a fost în şcọlă cu împăratu Austriei, cu Franţisc Iosif [...]. Iei în şcọală s-o tăt înţeles: « če să facem, cum să ţipăm şi noi năcazu şi jugu di pe popor ». [...] Ei! Iancu dac-o văzut că Franţisc Iosîf nu s-o ţinut d'e [...] cuvînt [...] ş-o luọat o fluieră [...] şi s-a făcu n'ebun. Om cu şcọală? ! Ş-o prins d-a face propagandă: « ọameni bun'i, cum am put'ęa noi ţipa jugu d'in spat'ele nọst'e! »"[3].

„Iancu-a-vut coleği băieţ de boieri. A avut un coleg de la Valęa Iezi [...], um fičior d'e boier; ş-aşa acolò, cum o fost iei amîndoi o făcut Un'iversîtat'ęa-n Cluj — amîndoi mereu o fos povest'it laolaltă că: « Tu, če vrei să t'e faci? » [...] Iancul a zîs: « io nu mă vręau să mă fac n'imn'ica, numa să dezrobesc poporu, să ţip iobăjiia »"[4].

Tradiţia locală păstrează amintirea luptelor şi mai ales a tehnicii de apărare folosite. Povestirea cu valoare de legendă se întîlneşte cu aceea

---

[2] C.A.I.E.F., mg. 3445 I a, inf. Gh. Bădău, 71 ani, Tîrşa — Avram Iancu.

Documentele istorice atestă că Iancu nu s-a prezentat împăratului cînd acesta a vizitat ţinuturile moţilor. „De ce, totuşi, nu se prezintă în audienţă? De ce se ţine departe de suita împăratului? [...] Iancu a rămas dator istoriei cu lămuririle ce necesită toate întrebări. [...] Atitudinea sa el o explică în termenii următori: «Vei auzi că nu m-am înfăţişat înaintea imperatorului, dar nu mult te vei mira, de oarece vei socoti că veau să dau faptelor mele o curgere cît se va putea mai naturală ». [...] Fraza e prea puţin lămurită pentru a descifra în ea gîndul ce-l munceşte" (S. Dragomir, *Avram Iancu*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1965, p. 279, 281).

[3] C.A.I.E.F., mg. 3443 II c, inf. Trifon Trif, 73 ani, Horea — Mătişeşti.

[4] C.A.I.E.F., mg. 3444 Ih, inf. Todor Paşca, 80 ani, Horea.

mai veche, a moldovenilor, despre Codrii Cosminului și cu relatările Cronicii pictate de la Viena care narează, în imagini, lupta de la Posada, în care Carol Robert este silit să fugă din fața celui dintîi Basarab; și chiar dacă ele se împărtășesc din realitatea istorică, motivul pădurii tăiate și prăvălite peste dușman este, în folclor, un motiv de largă circulație europeană.

„Făcęa moți noșt'i uameni pin lęmn'e, sus îmbrăcaț î[n] hain'e [...] și maģiari pușca în k'ipurile lęmn'elor și moți sta ascunși cu paru, cu coasa îndireptată-[m] par [...]"[5].

„Iancu, [...] iel acolo [la Abrud *n.a.*] și zi și noapt'e o muncit ș-o făcut foc și iči și colęa ca să vază că-i lume multă acolo. Ș-acolo iei or tăiat arbori care î[m] patru metri, trei metri d'e lunjime și ascuțit la capăt ca ģiuleaua. Și acolo îi coastă grozavă d'e maie. Și-acolo l'emnu pus pe popic și cînd lę-o dat cu toporu, lemnu s-o dus la vale. Și-așa că o diviziie [...] i-o omorît î[n] douăzeșipatru de čęasuri. N-o ținut douăzeșipatru de oare pînă cînd o curs val'ęa sînje. Dę-ačęa să numește acolo, la Abrud, Valea Roșă, d'e sînje, d'ę-atunči"[6].

Despre depresiunea psihică de care a suferit Iancu mai apoi, circulă în folclorul local două variante. Cele mai numeroase nu recunosc realitatea bolii. Iancu mimează nebunia pentru a scăpa de „trasul pe roată", moartea pe care, spun informatorii, i-o hărăzise împăratul. Aici legenda apropie totdeauna pe ceilalți trei martiri ai neamului, Horia, Cloșca și Crișan, care, uneori, luptă și se sfîrșesc alături de Iancu.

„Iancu s-o făcut n'ebun ca să nu-l prindă, să-l omoară. [...] Moașa spunęa că vinia și durmęa noptile-așa, o noapte iči, una colęa, ca să nu-l poată prinde; și sufla d'intu-[m] fluier, așa [...]"[7].

Informatorului Nicodim Bold din Goești, Vidra, i-a povestit baciul Nicolaie următoarele: „Ziče: «io am fos slugă la tata Iancului, zîče, și m-am n''imerit într-o tomnă cînd eria pe vremęa prun'elor și m-o mînat[u]-ñ' grăd'ină să-i sap u[m] prun cu rădăcină cu tot și să păzăsc să nu scutur fruct'ele di[n] iel, ști». I-o dat Iancu uordin, št'i, să nu scuture pruñele di[n] iel. Și l-o dus î[n] casă, ș-o tras [...] masa asta la mijlocu căsi, ș-o pus prunul acolo pe masă și [...] s-or culcat. Nopt'ęa o ven'it u[n] căpitan de jăndarmi și cu jandarmi ca să-l prindă pe Iancu. Deja iel știia și dę-ačęe l-o pus pe iel s-aducă pomu-ăla. Cînd or vin'it, or bătu la ușe. Ziče: «Če bat'eți la ușă, c-aičęa, zîče, sînt'em cu urek'i și auzîm. Întrați înlăuntru și, zice, uită-t'e că-i tîrziu, noapt'ęa, zîče, să n'e culcăm. [...]

---

[5] C.A.I.E.F., mg. 3443 II c.

[6] C.A.I.E.F., mg. 3445 I a.

În vol. al II-lea din *Părți alese din istoria Transilvaniei*, Sibiu, 1889, G. Barițiu comentează astfel situția moților luptători: „Pănă în ziua de azi mai întreabă mulți români și neromâni din generațiunea nouă cum s-au putut ține și apăra românii cu atîta succes, dacă n-au avut arme, nici au fost disciplinați? Lipsă foarte mare simțeau românii de tunuri. Înainte de a le aduce Hatvany de două ori pusci, muniție și patru tunuri, românii în lipsă de turnătoare pentru tunuri de metal, precum o avuseseră secuii, veniră la idea ca să-și sfredelească tunuri din groși de brad mai elastic. Adevărat că din cîte un bucium ca acela puteau să să tragă cel mult de 9—10 ori și lemnul crepa; dar din vreo zece tunuri de brad tot trăgeau de vreo sută de ori și efectul moral, încuragiarea la ai tăi, spaima la adversari se producea în grad de necrezut. După aceea românii făcuseră și tunuri de fier [...]", cf. I. Șterca-Șuluțiu, *Biografia lui Avram Iancu*, Sibiu, 1897, p. 20.

[7] C.A.I.E.F., mg. 3449 I f, inf. Gh. Pașca., 76 ani, Albac.

Daţi şî vă culcaţ cu noi şi mîncaţi prun'e, c-o dat Dumn'ezău că sîm prun'e d'estule [...] ». Da de čę-o făcut ĭel ăsta ? ! Să nu fiie tras pe roată [...]. Şi aşa l-or luat în seamă cum că ĭel n-ar fi normal [...]"[8].

Un alt grup de variante atribuie moartea sau îmbolnăvirea lui Iancu otrăvirii puse la cale de duşmanii lui.

„Ş-aşa că ĭei or făcut pače cu Iancu şi l-or dus la un restaurant acolò şi s-or înţeles acolò un'e să facă d'e mîncare şi i-o pus îm mîncare um fel de mătrăgună d'e l-o otrăvit ; nu l-o murit, da l-o făcut ca n'ebun d'e n-o mai fost capabil ca să conducă n'imic"[9].

Amintirea participării întregii mase a populaţiei la lupta condusă de Iancu este păstrată alături de memoria celorlalte evenimente ale acelor ani. Informatorii contemporani nouă sînt nepoţii participanţilor la mişcarea de la 1848.

„Moşu mńeu, ĭel o fostu-ñ armata Ianculuĭ, în revoluţie. Da ! Că spun'ea că cum o fostu făcîn focurĭ cum îĭ munt'ele dę-a lunga ; fieşt'e-care uom o fost ţiind dzęče focurĭ sup lucrarea luĭ, ca să să vadă c-acolo ar şi mulţ uameni"[10].

„Despre Iancu-m povestęa bunica męa, pentru că ĭa o trăit nouăzeşînouă d'e anĭ şî spunęa c-o fost în răvoluţîia luĭ Iancu. Strămoşu mn'eu o luptat la Fîntîn'ele, în adunarea lui Iancu ; că n-avęa oaste, fără populaţie aşa, čę-o putut aduna ![...] Şi merjęa strămoaşa cu mîncare dę-aičęa, plăca sara ca s-ajungă noapt'e-acolo, să le dęie mîncare ; mai mult merja mujeri, aşa, la bărbaţ, ca să poată rezista acolo, să lupt'e. Şi dimin'eaţa trăbuĭa-m făcutu zileĭ s-ajungă acasă ca să nu-ĭ prindă n'emeşi [...]"[11].

Alături de tradiţie, creaţia artistică populară, epica şi lirica versificate au păstrat amintirea eroului şi a faptelor lui de arme. Acel fenomen al integrării motivice este lesne observabil acum. Fenomen esenţial, semnificativ pentru actul naşterii unui produs folcloric, el constă în conştientizarea unui motiv existent în fondul latent tradiţional ; selectarea, preluarea şi adaptarea lui. (Motivul este acea unitate căreia autonomia relativă îi permite încadrarea într-una sau alta din grupele tematice majore cunoscute şi care, după contextul motivic în care se integrează, context individualizat prin eroi, acţiuni sau specific de relaţii combinatorii, capătă nuanţe semantice particulare[12].) Din asamblarea mai multor motive, între care unul

---

[8] C.A.I.E.F., mg. 3446 II h.

[9] C.A.I.E.F., mg. 3445 I a.

[10] C.A.I.E.F., mg. 3446 II d, inf. Iosif Talpaş, 80 ani, Tîrşa — Avram Iancu.

[11] C.A.I.E.F., mg. 3449 I f.

Amănunţit descrie Silviu Dragomir, în lucrarea amintită, această ridicare a luptătorilor ţărani : „Moţii care întîmpină trupa duşmană fac parte din cetele eroice ale centurionului Indrei Roşu. Vor fi fost vreo 4—500, ajutaţi însă şi de femei. Ele ocupă poziţii pe culmi, de unde pot rostogoli bolovani spre drumurile strîmte. Altele sună din tulnic la semnalul convenit şi induc în eroare pe duşman, care nu se mai poate orienta asupra direcţiei de unde urma să fie atacat [...] Femei şi fete voinice din Mărişel aruncă tot ce le cade în mînă asupra nenorociţilor de soldaţi, care luptînd cu deznădejde împing la vale rîndurile dinainte. Tunelul îngrozitor abia trecut, în poiana care se deschide mai largă îi aşteaptă încă o dată tirul vînătorilor culcaţi pe burtă la rădăcina brazilor" (p. 198, 199).

[12] Pentru clarificarea noţiunii de motiv vezi : R. Niculescu, *Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 3, şi C. Eretescu, *Motiv, variantă în lirica populară românească*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, nr. 2.

centralizează ideea și marchează conținutul ca dominantă, se recreează, de fiecare dată, o variantă folclorică individualizată.

Motivul voinicului care refuză să fugă din fața poterei este propriu cîntecului epic haiducesc. În *Cîntecul lui Iorgovan* : „— Bea, Iorgovan, nu prea bea, / Că-i potera ici, colea ! / — Lasă, vie, că nu-mi pasă [— răspunde haiducul —], Că șed cu frații la masă, [...] Că nu-s fimee cu cîrpă, / De poteră nu mi-i frică ; / Și-s român cu cușmă-n cap, / Eu cu potera mă trag"[13]. Haiducul Stanciu, la somația poterei, dă următorul răspuns : „— De ce să mă dau legat ? / Muiere-s cu cîrpă-n cap, / Ori Jiean cu comanac ? / Știu poterei ce-am să-i fac !"[14]. Și iată textul amplu al *Cîntecului despre Avram Iancu :* „Sus la vîrvul muntelui, / La poalele bradului, / În potecul Iancului, / Este un voinic răzimat / Cu păr galbin rătezat, / Iancu-i cu calu-nșelat, [...] Strigă muma Iancului, / Iancului, viteazului : / — Fugi, Iancule, de-acolea / Că te-ajunge potera ! / — Fie, maică, nu-ți păsa, / Că nu-s nevastă cu conci / Ca să zic că nu mai poci. [...] Că-s voinic cu comănac / Și cu părul rătezat, / Mîn potera vîndălag !"[15], sau textul publicat de S. C. Mîndrescu : „— Dă-te, Iancule, legat. / — Ba io legat nu m-oiu da / Pînă capul sus mi-a sta, / Că io nu-s babă cu conci, / Că io-s fată cu năframă / De cinci sute nu bag samă, / Cu năframă de mătase, / Cu argint, cu aur trasă, / De cinci sute nici nu-mi pasă"[16].

Un alt *Cîntec al lui Iancu* este închegat ca o amplă piesă epică ; motivul „calul vestitor al morții stăpînului", întîlnit în baladele vitejești din ciclul cotropitorilor *Savetcuța* sau *Voina și mîndra lui*, este alăturat aici „testamentului" eroului : Iancu, știind că va muri, își lasă averea surorii și mamei, nu și soției care se va recăsători după moartea lui. „Pe dealul Reteagului / Paște murgul Iancului / Și păscînd rînchează greu / C-a lăsat pe domnul său. / Nime-n lume nu-l aude, / Nu-l aude, nu-i răspunde ; / Numai mama Iancului, / Din valea Reteagului, / Ea acolo-a alergat / Și căluțul l-a-ntrebat : / — Murgule, căluțul meu, / Unde-ai lăsat domnul tău ? [...] — Zău, io pe el l-am lăsat / În dealul Reteagului, / Sub umbruța fagului, / De trei puști rău împușcat, / De trei săbii rău tăiat ! [...] — Iancule, puiuțul meu, / Rogu-te pe Dumnezeu : / Care rană ți-i mai mare / Să te doară rău mai tare ? / Să mă duc eu la Reteag / Să-ți aduc fiule leac [...] — Măicuță, sufleta mea, [...] Ori te-aleargă, ori te lasă / Că de mine ești rămasă [...] Dar eu ție ți-oi lăsa / Parale cu feldera / Și talerii cu mierța / Căci știu că tu m-i cînta [...]"[17].

---

[13] Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, vol. I, București, 1900, p. 12, 71.

[14] E. D. Sevastos, *Cîntece moldovenești*, Iași, 1888, p. 299.

[15] „Foaia poporului", an. III, 1895, Sibiu.

[16] S. C. Mîndrescu, *Literatură și obiceiuri poporane din comuna Ripa de Jos...*, București, 1892, p. 186.

[17] „Familia", an IX, 1873, nr. 19, Pesta.

Savetcuța întîlnește și ea calul iubitului : „Iară murgul, singurel, / Obosit ca vai de el, / Venea-ncet și rînchezînd, / Din copite scăpărînd. [...] — Ho, ho, ho, murgulțul meu, / Unde-ai lăsat domnul tău ? / Spune-mi, murgule, curat, / Badiul unde mi-ai lăsat ? / — Eu pe dînsul l-am lăsat / La hotarul încruntat, / Din pușcuță împușcat, / Din paloșe demicat. / El de-acol' ți-a poruncit : / Din partea lui de iosag / Să-i faci o masă de fag, / Iar din partea-i de moșie / Să-i faci masă pe vecie" : J. Bugnariu, *Musa someșană. Poesii poporale române din jurul Năsăudului*, pr. I, Gherla, 1892, p. 18.

Motive comune dar cu dezvoltarea ulterioară independentă au şi *Cîntecul lui Iancu Jianu* şi *Cîntecul lui Iancu*. Finalul celui din urmă nu este străin de intervenţia condeiului cărturăresc[18].

Cel mai apropiat faţă de evenimente şi concret exprimat este cîntecul istoric născut atunci. Cu o sferă de manifestare mai puţin conturată, extremele întîlnind de o parte cîntecul epic propriu-zis, cu conţinut eroic, vitejesc şi legendar, de cealaltă lirica populară autentică, cîntecul istoric este legat de evenimente naţionale, uneori chiar de interese partizane, de istorie locală sau regională, şi apare, de obicei, în timpul evenimentelor care l-au generat sau imediat după aceea. Răspîndirea lui este limitată, de cele mai multe ori, la o arie restrînsă. Motivic manifestă mai multă individualitate.

Cîntecul istoric despre Avram Iancu se întîlneşte cu mai vechile cîntece despre Horea, Cloşca şi Crişan sau cu cîntecele de cătănie. „Cît e dealul de lungat / Nu-i ca Iancu de-narmat, / Că-şi face tunuri de brad / Şi mere la Bălgărad, / Şi-şi face tunuri de fag / Şi mere la Cluj cu drag"[19] sau : „Strigă Bărnel din Sibiu / Că Ard'ealu nu-i pustiu / Şi Iancu d'in Fîntînele : / —C-aiceea-s armele mele,/Vitej'este lupt cu ele"[20]; ori : „Iancu de la Vidra pleacă / Ca dreptate să ne facă. / Frunză verde crastavete, / Doamne, ţine pe Acsente ! / Pe dealul Feleacului / Trece oastea Iancului, / De-a lungul Mureşului / Stă oastea Severului"[21].

Dar cele mai tulburătoare rămîn ecourile surde de bocet amintind sfîrşitul nefericit al eroului : „Jele-i, Doamne, cui şi cui, / Jele-i, Doamne, muntelui, / De armele Iancului, / Că le plouă şi le ninge, / Şi n-are cine le-ncinge, / Că cine mi le-a avut / Mi-a pus faţa la pămînt, / Dar n-a pus-o să-nflorească, / Ci-a pus-o să putrezească"[22]. Calul şi armele, atributele voiniciei. Muntele, cadrul desfăşurării acţiunilor eroului.

Am încercat să receptăm adînca rezonanţă lăsată de personalitatea eroului în conştiinţa masei de luptători ţărani. Intrate în larg circuit folcloric, cîntecele Iancului şi tradiţiile locale orale sînt un material util de studiu asupra mecanismului naşterii unor specii aparţinînd creaţiei populare orale.

---

[18] *Iancu Jianu*, în D. Vulpian, *Poesia populară pusă în musică*, Bucureşti, 1886, p. 61—62: „— Iancule, de unde vi? / — Ia de aci, de peste Jîi ! / — Iancule, ce-ai tîrguit? / — Numai aur şi argint / Şi plumb ocale vro cinci, / Să dau gloanţe la voinici, / Că-s voinici fără de minte, / Prăpădesc la gloanţe multe[...]".

Cîntecul lui Iancu, în : S. Fl. Marian, *Poesii poporale despre Avram Iancu*, Suceava, 1900 : „— Iancule ! de unde vii? / — De la tîrg de la Sibiu ! / — Dar ce-ai fost de-ai tîrguit? / — Ia tot aur şi argint, / Cum se vede tot sclipind, / Cum s-aude tot sunînd ! [...] — Ce-ţi trebuie bogăţii, / Pentru că tu n-ai copii? / — Am un neam şi-o ţară-ntreagă / Să le scot dreptul mă roagă. / Am cu sutele de-ostaşi, / Cari îmi vin din paşi în paşi [...]".

[19] „Gazeta Transilvaniei", an. LIX, 1896, n. 221, Braşov.

[20] C.A.I.E.F., mg. 3449 I d, inf. Ilie Steop, 76 ani, Albac.

[21] „Gazeta Transilvaniei", an. LVIII, 1895, nr. 78, Braşov.

[22] Idem, an. LVI, 1893, nr. 122.

Tot astfel deplînge poezia codrului şi a haiduciei întemniţarea luptătorilor însinguraţi, împiedicaţi brutal să-şi exercite rolul lor justiţiar de revoltaţi : „Jele-i Doamne, cu-i îi jele, / Jele-i, Doamne, codrului / De armele hoţului, / Că le plouă şi le ninge / Şi n-are cine le-ncinge ; / Că cine le-a mai încins / Zace la temniţă prins", în Ov. Desusianu, *Flori alese din cîntecele populare*, vol. *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, Bucureşti, Editura pt. literatură, 1966, p. 140.

FOLCLORISTUL ION DIACONU LA 70 DE ANI

IORDAN DATCU

Folcloristul Ion Diaconu a împlinit la 24 septembrie 1973 şapte decenii de viaţă, din care aproape cincizeci de ani i-a închinat cercetării spiritualităţii poporului român, culegerii, tipăririi şi interpretării folclorului nostru, în special a celui din Vrancea, regiune etnografică cheie prin bogăţia, vechimea, originalitatea şi semnificaţia creaţiilor populare ivite aici, în frunte cu capodopera *Mioriţei*.

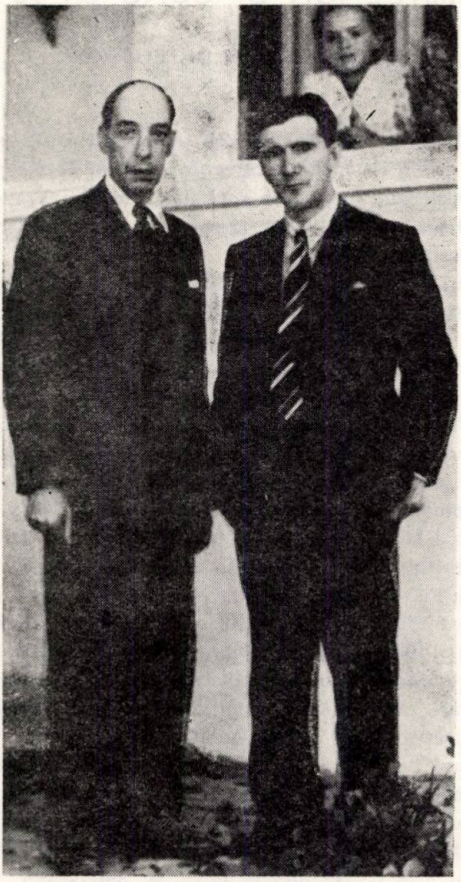
S-a născut în satul Spineşti, judeţul Vrancea. După cele cinci clase primare făcute în satele Tulnici şi Spineşti, a urmat liceul la Focşani (1915—1923) şi apoi Facultatea de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti, specialitatea filologie modernă (1923—1926). A avut profesori pe Ovid Densusianu, care i-a devenit mentor şi îndrumător, N. Cartojan şi Ch. Drouhet. În anul 1948 îşi trece examenul de doctorat cu teza *Reflexiuni despre cîntecul şi versul popular*, distinsă în acelaşi an de Academia Română cu premiul „Heliade Rădulescu", raportul de premiere fiind alcătuit de D. Caracostea. După trecerea examenului de licenţă (iunie 1926), funcţionează ca suplinitor şi profesor titular provizoriu, apoi ca profesor titular definitiv din anul 1932 şi pînă în 1963, anul pensionării, la o serie de licee şi şcoli din Focşani, cel mai îndelung profesînd la liceul „Unirea" (1929—1948). Se distinge acum ca unul din cei mai destoinici şi devotaţi profesori ai oraşului moldovean, publicist, organizator de conferinţe. A reuşit să aducă la Focşani, între anii 1934—1938, conferenţiari ca I. A. Bassarabescu, dr. I. Cantacuzino, Mircea Eliade, C. C. Giurescu, Iorgu Iordan, Simion Mehedinţi, Cezar Petrescu, I. Petrovici, I. Pillat, C. Rădulescu-Motru, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, I. Marin Sadoveanu, Lecca Morariu ş. a. Încurajează presa locală, făcîndu-i şi un foarte documentat istoric, *Repertoriul periodicelor apărute în Focşani şi judeţul Putna (1859—1940)*, apărut în „Ethnos". Redactează şi colaborează atît la mici publicaţii focşenene („Crinul", „Şcoala Putnei", „Căminul", „Gazeta Vrancei", „Frămîntări didactice", „Viaţa satelor"), cît şi la altele mai însemnate, ca „Milcovia" şi „Ethnos", aceasta din urmă redactată şi tipărită în exclusivitate de Ion Diaconu între anii 1941—1943. La ea au colaborat, printre alţii, Const. Brăiloiu, Mihail Dragomirescu, Iorgu Iordan, S. Mehedinţi, I. Pillat, I. Simionescu, Cezar Petrescu, Sextil Puşcariu, C. Rădulescu-Motru, M. Sadoveanu, M. C. Gregorian, Mircea Tomescu. Revista s-a impus în plan folcloristic mai ales prin variatul material tipărit în transcriere fonetică, aspect care ridica publicaţia la nivelul celor mai bune reviste ale vremii.

Debutul activităţii de culegător a lui Ion Diaconu se înscrie la o vîrstă fragedă, în anul 1916, cînd face primele notări de texte folclorice şi dialectale. În anul 1924 culege două variante ale *Mioriţei*, pe care le publică în „Grai şi suflet" (1926, II, p. 359, 361). Va colabora şi la alte publicaţii de seamă, ca „Anuarul Arhivei de folclor", „Convorbiri literare", „Însemnări ieşene" ş. a. După anii activi de prospecţiuni etnografice, folclorice şi dialectale (1926—1929), îşi publică, uneori cu imense greutăţi, rodul cercetărilor în volume: *Ţinutul Vrancei*, I, Bucureşti, 1930; *Păstoritul în Vrancea*, Bucureşti, 1930; *Folclor din Rîmnicul Sărat*, Focşani, vol. I, 1933, vol. II, 1934, vol. III, 1948; *Psihologie şi creaţie populară*, Bucureşti, 1935; *Reflexiuni despre cîntecul şi versul popular*, Focşani, 1946; *Ţinutul Vrancei*, Bucureşti, I, II, 1969.

Cercetările folclorice, etnografice şi dialectale ale lui Ion Diaconu asupra Vrancei sale natale (autorul susţine teoria culegătorului localnic) sînt indispensabile cunoaşterii străvechii

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 61—64, Bucureşti, 1974

civilizaţii ţărăneşti, aşa cum se reflectă ea în lirică şi în epică, în datini şi obiceiuri, în modul de viaţă materială. Culegătorul, fidel al şcolii folclorice a lui Ovid Densusianu (care a pus accent pe metoda monografică de cercetare a graiurilor), a realizat una din cele mai complete



Const. M. Brăiloiu şi Ion Diaconu în satul Dumitreşti — Rîmnicu-Sărat, octombrie 1938.

monografii folclorice din cîte avem, a cercetat şi continuă să investigheze într-o perspectivă largă, după metoda monografică interdisciplinară, Vrancea. Desprindem cîteva dominante ale culegerilor folclorice din Vrancea şi Rîmnicul Sărat : gustul pentru faptele semnificative şi respingerea celor periferice, acribia în redarea aspectelor dialectale ale limbii, extinderea cercetării asupra aspectelor geografice şi istorice, cercetarea unui număr record de informatori (12 600), aplicarea experimentului folcloric asupra informatorilor talentaţi, perfecţionarea anchetei, elaborarea unor norme metodologice, înzestrarea culegerilor cu un erudit aparat critic, care denotă intima cunoaştere a bibliografiei şi examenul critic neîndurător aplicat culegerilor diletante, improvizate, efemere. Dintre aspectele metodologice semnalăm doar pe cel al racordajului folcloric, aplicat de Ion Diaconu încă din anii 1926—1927 şi încurajat de Ovid Densusianu cînd remarcă („Grai şi suflet", IV, 413) o variantă a *Mioriţei* publicată de folcloristul focşenean :

„E o variantă care arată cum un cîntec spus de unul și același la intervale sufere schimbări; constatare care ar trebui urmărită pentru atîtea teme folclorice, pentru că astfel s-ar ajunge la precizări în ce privește prefacerile lor".

Calitățile de excepție ale culegerilor folclorice ale lui Ion Diaconu au impus unor cercetători de seamă ai spiritualității poporului nostru. N. Iorga scria despre *Ținutul Vrancei*: „Foarte frumoasă și adîncită monografia d-lui Ion Diaconu asupra Vrancei" (*Dări de seamă*, în „Revista istorică", XVII, 1931, nr. 1—3, p. 55). P. Caraman a subliniat ținuta științifică exemplară a aceleiași colecții: „materialul prezentat de el este o culegere model, atît din punct de vedere al fidelității folclorice, cît și al notării fonetice" („Anuarul Arhivei de folclor", I, p. 103). I. Mușlea remarca „valoroasa lucrare a lui Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei*" („Anuarul Arhivei de folclor", V, 1939, p. 6). D. Caracostea semnala textele „publicate de Ion Diaconu în lucrarea sa prețioasă *Ținutul Vrancei*, I" („Revista Fundațiilor regale", X, 1943, nr. 11, p. 250).

Colecția *Folclor din Rîmnicul Sărat* e bine primită de N. Iorga, G. T. Kirileanu, P. Caraman, I. Mușlea, Dan Simonescu, D. Murărașu și Th. Capidan. Acesta din urmă, în raportul de premiere făcut volumului al doilea al amintitei colecții, distins cu premiul „Heliade Rădulescu" de către Academia Română, afirma că „autorul, care este cunoscut și prin lucrări de acest gen, stăpînește bine faptele în legătură cu problemele metodologiei folclorice. În curent cu cele mai de seamă publicații străine de specialitate, autorul, după ce studiază problema sub toate aspectele, arată condițiunile în care trebuie să se culeagă materialul folcloric, insistînd asupra faptului că grija de formă trebuie să preocupe pe un bun culegător tot atît de mult ca și aceea de fond" („Analele Academiei Române", tom. LVI, ședințele din 1935—1936, București, 1937, p. 196—197).

Ultimele volume de folclor tipărite de Ion Diaconu, cele două din seria de șase cîte va avea monografia folclorică, dialectală și etnografică a Vrancei, sînt elocvente atît sub raportul materialului propriu-zis, cît și sub acela al metodei, dusă acum la cea mai de sus posibilitate științifică a ei. Prof. Mihai Pop remarca următoarele pe marginea volumelor apărute în 1969: „*Ținutul Vrancei*, reluare mult amplificată a cercetărilor făcute înainte de 1930 de autor, este un model de monografie folclorică și etnografică. Importanța ei este deosebită și unică. Autorul notează textele folclorice dialectologic, folosind scrierea fonetică. Interesant este faptul că profesorul Diaconu este preocupat de modul în care variantele și obiceiurile au evoluat în treizeci și ceva de ani cît despart cele două ample anchete întreprinse" (*Vrancea—focar de cultură*, în „Milcovul", III, 1970, nr. 402, p. 2).

Activitatea folclorică și culturală a lui Ion Diaconu n-a impus însă, cum s-a desprins și din rîndurile de mai sus, doar folcloriștilor. Mihail Sadoveanu spunea despre autorul studiului *Psihologie și creație populară*: „D-l Ion Diaconu e un specialist bine pregătit la școala profesorului Ovid Densusianu, culegător neobosit și atent de folclor" („Însemnări ieșene", I, 1936, nr. 8, p. 377). Poetul Demostene Botez releva unele valențe ale personalității folcloristului, profesorului și publicistului din Focșani: „În persoana lui Ion Diaconu am întîlnit nu numai capacitatea, erudiția și puterea de muncă deosebită, ci și un mare animator al propagării culturii. Prin tot ceea ce a făcut acest om cu mintea ageră și vijelioasă (inițiator și conducător de publicații, autor de volume și studii, profesor eminent) pentru orașul Focșani și pentru cultura noastră, în special cea populară, Ion Diaconu a rămas pentru mine prietenul de care nu te poți despărți ușor. Prin el îi simt alături pe toți focșenenii, pe toți vrîncenii, în mijlocul cărora îmi face plăcere oricînd să mă aflu" („Milcovul", IV, 1971, nr. 647).

Perpessicius, vrîncean și el după tată, releva alt merit al lui Ion Diaconu: realizarea, pe parcursul a mai multe decenii, a unui volum omagial „Ovid Densusianu": „profesorul și etnograful Ion Diaconu, de la Focșani, alt strălucit discipol al său [al lui O. Densusianu *n. n.*] i-a pregătit un somptuos omagiu cu multe și varii colaborări, ce-și așteaptă încă editorul" (*Alte mențiuni de istorie literară și folclor (III), 1963—1967*, București, 1967, p. 169).

Opera folcloristului septuagenar se va îmbogăți însă cu alte contribuții. O parte din ea se află în diferite faze de elaborare ori definitivare : *Istoria analitică a colecțiilor românești de folclor poetic* ; *Istoria comparată a folclorului românesc* ; *„Cîntecul" și „versul" popular românesc* (care va fi ediția a II-a a lucrării *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*) ; *Criterii asupra monografiei folclorice* (alcătuită din 4 monografii regionale de rapsozi populari : două din Vrancea, una din Rîmnicul Sărat, iar ultima din ținutul Ceahlăului și regiunea învecinată ardeleană) ; *Ținutul Vrancei*, III (cuprinzînd cele 409 variante ale *Mioriței* culese de folclorist din Vrancea), IV și V (cuprinzînd balada, materialul liric, bocetul, strigăturile, ceremonialul de nuntă, colindul, cîntecul de stea, pluguşorul, descîntecele, textele-convorbiri, registrul informatorilor, registrul geo-etno-istoric, lexicul, repertoriul critic al colecțiilor de folclor poetic-muzical și al periodicelor), totul fiind material foarte prețios alcătuirii unui atlas folcloric și etnografic regional, și ultimul din această serie, VI (albumul etnografic al Vrancei). Folcloristul intenționează o monografie asupra lui Ovid Densusianu și două micromonografii închinate activității a doi eminenți folcloriști : I. A. Candrea și Tache Papahagi.

Vor trezi interes, cînd vor fi publicate, valoroasele scrisori primite de la reprezentanți de seamă ai scrisului românesc, documente care vor alcătui două volume. Să anticipăm și interesul cu care așteptăm unele portrete de personalități cunoscute de folclorist, și acestea în proiect.

FILME ROMÂNEȘTI ÎN „ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA"

GOTTFRIED HABENICHT

Ideea „ultimului moment" în care bunurile folclorice, expuse presiunilor civilizației urbane moderne, mai pot fi salvate de la pieire se întîlnește la mulți culegători. Citățm, spre ilustrare, pe primul mare editor al unei colecții de folclor românesc, Vasile Alecsandri, care, în 1852, în prima broșură a baladelor populare, scrie că „toate aceste poezii... sînt expuse a se perde; prin urmare e o sfîntă datorie de a le căuta și a le feri de noianul timpului și al uitării". Și încă în anii douăzeci ai secolului nostru, prefața prestigioasei colecții de colinde a lui Sabin V. Drăgoi conține exclamația semnificativă: „Să grăbim că bate ora 12! Ne civilizăm! Ajutor!"

În realitate, cultura populară — atît materială, cît și spirituală — a fost supusă din totdeauna unei evoluții firești, ce s-a datorat unor cauze interne și unor influențe venite din afară. De aceea, chiar dacă anumite trăsături ale unei piese folclorice o atestă ca fiind străveche, în totalitatea ei ea nu reflectă altceva decît situația de fapt din momentul culegerii ei. Cunoașterea însă a atare „stări de fapte", mărturii ale diverselor faze de evoluție ale faptului cultural popular, are o importanță deosebită pentru exploatarea sa complexă din punct de vedere științific.

Secolul nostru dispune de mijloace tehnice diverse care permit fixarea unor versiuni folclorice sau a unor fapte etnografice. Înregistrarea magnetică și fotografierea sînt asemenea mijloace, întrebuințate pe scară largă de cercetarea etnologică. Cea mai complexă metodă — și aceasta pentru că poate conserva fapte cărora le este caracteristică mișcarea, cum ar fi, de exemplu, desfășurarea unui ceremonial popular — este însă cinematografia.

Folosirea aparatului de filmat pentru surprinderea și păstrarea unor realități etnografice a fost cerută curînd după ce a fost inventată cinematografia. Congresul internațional de etnografie care a avut loc în 1900 la Paris a adoptat o hotărîre prin care se cerea captarea pe celuloid a tuturor faptelor etnografice mai importante și cărora le este caracteristică mișcarea. Chiar dacă s-au realizat, în continuare, cîteva filme etnografice, rezoluția nu și-a găsit aplicarea practică decît mult mai tîrziu. De-abia înființarea, în 1952, a unei „Enciclopedii cinematografice" a dat un răspuns satisfăcător cererii etnologilor de la începutul veacului. Asemenea enciclopediilor obișnuite, ce folosesc ca mijloc de redare cuvîntul scris, și „Enciclopedia cinematografică" reprezintă o sumă de elemente tratate separat, care însă redau aspectele diferite ale domeniului respectiv cu ajutorul filmelor științifice.

Baza „Enciclopediei cinematografice" a fost pusă în Republica Federală Germania, unde (respectiv la Göttingen) se află cunoscutul „Institut für den wissenschaftlichen Film" [Institutul pentru film științific]; ea a evoluat însă ulterior înspre o formă de organizare complexă,

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 65—68, București, 1974

caracterizată printr-o largă participare internațională. Filmele care urmează a fi incluse în seria „Enciclopediei" sînt supuse unui colegiu redacțional, compus din specialiști provenind dintr-o serie întreagă de țări, condus fiind de prof. dr. ing. Gotthard Wolf, directorul Institutului pentru film științific din Göttingen.

În cei 21 de ani de existență a ei, „Enciclopedia cinematografică" a acumulat aproape 2000 de filme. Este locul aici să amintim că „Enciclopedia" nu cuprinde numai filme etnologice, acestea formînd numai una din cele trei secțiuni, celelalte două fiind biologia (cu subsecțiile: zoologie, botanică și microbiologie) și științele tehnice. Cu toate acestea, numărul filmelor etnologice este mare, ținînd cumpăna cu cele biologice, în contrast cu cele doar 100 de filme din domeniul tehnicii.

Filmele „Enciclopediei" trebuie să răspundă unui grad înalt de autenticitate. Din această cauză, ele sînt întotdeauna realizate de către un cercetător, specialist al domeniului de care aparține subiectul filmat. Cercetătorul redactează un text explicativ, care conține toate datele necesare deplinei înțelegeri a secvențelor de film. Pe de altă parte, filmul însuși se rezumă la surprinderea obiectivă a fenomenelor, nefăcînd uz de mijloacele sugestive ale tehnicii de filmare.

Două sînt scopurile „Enciclopediei cinematografice": 1) să slujească cercetării, prin reținerea unor fapte cinetice unice, și 2) să sprijine procesul instructiv în universități și școli.

Copii ale tuturor filmelor „Enciclopediei" se află în R. F. Germania, S.U.A., Țările de Jos, Japonia și Austria. În alte țări sînt numai copii ale uneia sau alteia din cele trei secțiuni ale „Enciclopediei", constituindu-se în așa-zise „arhive parțiale". Atare țări sînt: Franța, Anglia, Portugalia, Ungaria, Canada, Brazilia și Elveția. Institutul de etnografie și folclor din București deține copii ale celor 41 de filme realizate în 1968—1969 prin conlucrarea etnologilor români (provenind de la Institutul de etnografie și folclor, Muzeul Brukenthal și Muzeul satului) cu o echipă de filmare a Institutului de film științific din Göttingen, condusă de dr. Franz Simon.

În cadrul unei reuniuni, ce a avut loc la sfîrșitul lunii mai 1973 la sediul Institutului de etnografie și folclor din București, prof. dr. ing. Gotthard Wolf, directorul Institutului de film științific din Göttingen, a predat aceste filme în mod oficial părții române, subliniind modul excelent în care s-a realizat colaborarea dintre echipa germană și etnologii români. La rîndul său, prof. dr. doc. Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie și folclor, a accentuat și el modul exemplar în care s-a desfășurat colaborarea dintre cele două instituții și a scos în evidență faptul că predarea celor 41 de filme marchează doar o primă etapă a unei colaborări gîndite să se continue și în viitor.

Se poate afirma că — sub raport numeric — aportul românesc este mare. Dar el nu are numai o importanță numerică: el înmănunchează, în cadrul unei serii internaționale, un șir de fapte etnografice și folclorice, bunuri autentice ale poporului român, făcîndu-le cunoscute specialiștilor, cît și unui cerc larg de interesați din întreaga lume.

Cele 41 de filme, realizate pînă în prezent, se înscriu într-o sferă tematică largă, pornind de la surprinderea unor activități strîns legate de elementele materiale ale culturii populare și mergînd pînă la basmul, cîntecul, dansul și obiceiul popular. Așa, de pildă, tunsul oilor, mulsul și facerea untului la o stînă din munții Cibinului formează subiectele a două filme, pentru a căror parte științifică girează C. Irimie. Lor li se alătură filme despre facerea brînzei de burduf (C. Irimie) și a brînzei telemea (C. Bucur). Prelucrarea straielor și piuărítul în Gura Rîului, județul Sibiu, ca și măcinatul cerealelor într-o moară de apă din Rudăria, județul Caraș-Severin (C. Bucur), exemplifică elemente ale unor meșteșuguri populare străvechi. Subiectul unui alt film, pentru a cărui parte științifică semnează de asemenea C. Bucur, este cel ce privește realizarea obiectelor de ceramică neagră la Marginea (Moldova).

Deosebit de interesante sînt cele două filme despre coacerea pîinii (G. Stoica): unul din Banat (Sîrbova) și celălalt din Muntenia (Vedea). Ele se înscriu într-un lung șir de filme asemănătoare, avînd ca subiect modul de coacere al pîinii în diversele colțuri ale lumii (există,

de pildă, filme de acest gen despre Norvegia, Tirol, Portugalia, America de Nord şi de Sud, Afganistan, Turcia, Africa de nord etc.), lucru ce permite efectuarea pe scară largă a unor comparaţii. De relevat este, desigur, şi filmul aceleiaşi cercetătoare despre prepararea mămăligii.

Construirea unui fluier cu dop şi cu şase găuri pentru degete, în Vaideeni, judeţul Vîlcea (G. Habenicht), redă, pe de o parte, un meşteşug popular, dar, pe de altă parte, ne conduce înspre cultura populară spirituală. Tehnica de cîntare pe atare fluiere este exemplificată pe alte două filme, realizate în aceeaşi localitate (G. Habenicht), în timp ce filmul despre tehnica de cîntare din cimpoi (tipul 2 muntenesc) provine din satul Aluniş, judeţul Prahova (G. Habenicht). Unul din filmele realizate de M. Pop la Cîmpu lui Neag, judeţul Hunedoara, conturează portretul unei cîntăreţe ce deapănă un cîntec haiducesc, în timp ce Al. Amzulescu semnează un film despre un lăutar din comuna Desa, judeţul Mehedinţi, care interpretează balada *Iovan Iorgovan*. Un povestitor popular din judeţul Prahova ne este prezentat de C.Bărbulescu.

Jocuri populare din sudul Transilvaniei sînt prezentate în filmele lui A. Bucşan, în timp ce M. Pop semnează un film despre jocurile din Cîmpu lui Neag, iar Al. Amzulescu un altul despre jocuri din Desa, judeţul Mehedinţi. Într-un film al lui C. Bucur ne sînt prezentate dansuri ale saşilor din Cristian, judeţul Sibiu.

Filmele despre căluşarii din Priseaca, judeţul Argeş, ne conduc spre o altă categorie: cea a obiceiurilor populare. În această sferă se înscriu şi filmele lui Al. Amzulescu despre bocetul de pomenire din cimitirul comunei Desa, judeţul Mehedinţi, în zorii zilei, cît şi despre obiceiul sărindarului, realizat de acelaşi, în aceeaşi localitate.

Evident, doar o mică parte din cultura materială şi spirituală a poporului român a fost concretizată pînă acum în filme ştiinţifice; ele denotă însă, pe de o parte, bogăţia acestei culturi şi, pe de altă parte, necesitatea continuării sistematice a acţiunii, pentru a cuprinde — pe cît posibil — întreaga sferă a etnografiei şi folclorului românesc. Modul exemplar în care s-a desfăşurat cooperarea dintre Institutul de etnografie şi folclor şi Institutul de film ştiinţific din Göttingen ne îndreptăţeşte să sperăm în continuare şi pe viitor a acestei colaborări.

LISTA FILMELOR ROMÂNEŞTI DIN CADRUL „ENCICLOPEDIEI CINEMATOGRAFICE"

E 1624 Piuăritul în Gura Rîului — Sibiu. C. Bucur, 1968, 13 min.
E 1625 Prelucrarea straielor în Gura Rîului — Sibiu. C. Bucur, 1969, 16 1/2 min.
E 1651 Dansuri populare săseşti din Cristian — Sibiu. C. Bucur, 1969, 8 min.
E 1626 Măcinatul într-o moară de apă în Rudăria. C. Bucur, 1968, 8 1/2 min.
E 1636 Coacerea pîinii în Sîrbova. G. Stoica, 1968, 11 min.
E 1637 Coacerea pîinii în ţest în Vedea. G. Stoica, 1969, 8 min.
E 1638 Prepararea mămăligii. G. Soica, 1969, 4 1/2 min.
E 1653 Obiceiul căluşarilor în satul Priseaca: ridicarea steagului şi jocul căluşarilor în curtea unei gospodării. A. Giurchescu, 1969, 23 min., sonor.
E 1587 Bocirea morţilor de Rusalii în satul Priseaca. A. Giurchescu, 1969, 5 min., sonor.
E 1654 Obiceiul căluşarilor în satul Priseaca: dans şi ,,moartea" unui căluşar. A. Giurchescu, 1969, 26 min., sonor.
E 1655 Obiceiul căluşarilor în satul Priseaca: întrecere între două cete de căluşari. A. Giurchescu, 1969, 23 min., sonor.
E 1656 Obiceiul căluşarilor în satul Priseaca: înmormîntarea steagului. A. Giurchescu, 1969, 10 min., sonor.
E 1657 Saveta Matei din Cîmpu lui Neag cîntă un cîntec haiducesc. M. Pop, 1968, 5 min., sonor.
E 1660 Producerea de ceramică neagră la Marginea (Moldova). C. Bucur, 1969, 14 min.
E 1661 Tunsul oilor la o stînă din munţii Cibinului. C. Irimie, 1969, 5 1/2 min.

E 1662 Mulsul; prepararea untului (la o stînă din munţii Cibinului). C. Irimie, 1969, 11 1/2 min.
E 1663 Prepararea brînzei de burduf la o stînă din munţii Cibinului. C. Irimie, 1969, 15 1/2 min.
E 1685 Prepararea brînzei telemea la o stînă din munţii Cibinului. C. Bucur, 1969, 15 min.
E 1665 Cîntarea din cimpoi în satul Aluniş. G. Habenicht, 1969, sonor.
E 1666 *Brîul* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 13 1/2 min., sonor.
E 1667 *Fecioreasca* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 2 min., sonor.
E 1668 *Haţegana* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 4 min., sonor.
E 1669 *Hodoroaga* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 2 1/2 min., sonor.
E 1670 *Sîrba* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 3 1/2 min., sonor.
E 1671 *Pe sub mînă* şi *Învîrtită* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 4 min., sonor.
E 1672 *Sălcioara* şi *Oblii* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 4 min., sonor.
E 1673 *Zăluţa* şi *Hora mare* la Veştem. A. Bucşan, 1969, 4 1/2 min., sonor.
E 1686 *Fecioreasca* la Blăjel. A. Bucşan, 1969, 4 min., sonor.
E 1687 *Învîrtita* la Blăjel. A. Bucşan, 1969, 2 1/2 min., sonor.
E 1688 *Bărbuncul* şi *Haţegana* la Blăjel. A. Bucşan, 1969, 3 min., sonor.
E 1689 *Purtata fetelor* şi *Coconiţa* la Blăjel. A. Bucşan, 1969, 3 1/2 min., sonor.
E 1586 Bocetul de duminică dimineaţa la Desa. Al. Amzulescu, 1968, 16 1/2 min., sonor.
E 1690 Interpretarea baladei *Iovan Iorgovan* la sărindarul de obşte în Desa. Al. Amzulescu, 1968, 6 1/2 min., sonor.
E 1748 Cîntatul din fluier cu dop şi cu şase găuri la Vaideeni. G. Habenicht, 1968, 6 1/2 min., sonor.
E 1749 Cîntatul din fluier mare cu dop şi cu şase găuri în Vaideeni. G. Habenicht, 1968, 2 min., sonor.
E 1866 Construirea unui fluier cu dop şi cu şase găuri în Vaideeni. G. Habenicht, 1968.
E 1933 Sărindarul de obşte în Desa (rezumat). Al. Amzulescu, 1968, sonor.
E 2020 Obiceiul căluşarilor în Priseaca (rezumat). A. Giurchescu, 1969, sonor.
B 1065 Dansuri populare din Cîmpu lui Neag. M. Pop, 1968, sonor.
B 1066 Dansuri populare din Desa. Al. Amzulescu, 1968, sonor.
B 1068 Gheorghe Rădoiaşu din Bătrîni—Prahova povesteşte. C. Bărbulescu, 1969, sonor.

Bibliografie: Encyclopaedia Cinematographica, Catalog, 1972 (incomplet), Göttingen, 1972; revista „Forschungsfilm", Göttingen; broşura *Encylopaedia Cinematographica*, editată cu ocazia celei de-a 20-a aniversări a „Enciclopediei", 1952—1972.

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Casa de discuri Electrecord se străduieşte cu perseverenţă şi cu regularitate — după un plan bine chibzuit — să înfăţişeze un cuprinzător atlas muzical al cîntecului nostru popular. Se urmăreşte ca toate ţinuturile ţării să fie prezente prin alese creaţii ale geniului popular. Interpreţii sînt aleşi cu grijă, iar repertoriile lor sînt selecţionate cu discernămînt. An cu an, trimestru cu trimestru, zi cu zi, sînt scoase la iveală autentice şi semnificative valori ale culturii noastre populare. Explicaţii în limbile română, franceză şi engleză, iscălite de specialişti, înlesnesc înţelegerea materialelor folclorice ori de cîte ori se simte nevoia. Se asigură o înregistrare şi o gravură la cele mai înalte exigenţe ale tehnicii moderne — de la o vreme discurile noastre rivalizează cu producţia celor mai renumite case editoare din lume — şi o plăcută prezentare grafică.

Am socotit de folos să prezint periodic şi cele mai de seamă discuri cu muzică populară scoase de industria naţională, supunîndu-le discuţiilor.

1. **Maria Lătăreţu: Vă las cîntecele mele . . .** Electrecord STM-EPE 0774. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Eugen Wendel; Foto: Morel Volbură; Tiparul: I. P. Oltenia; Prezentare (în limba română): Harry Brauner.

„Gorjule, e sărbătoare, / Păsările se-ntorc iară. / Îţi vin păsărelele / Şi privighetorile, / Numai una nu mai vine, / Care te cînta pe tine!" Cu această impresionantă poezie a înţeles Ion Dolănescu să cinstească memoria Mariei Lătăreţu, în cadrul Festivalului şi Concursului „Maria Tănase" desfăşurat la Craiova între 22—27 mai 1973.

Cea mai de seamă cîntăreaţă a Olteniei ne-a părăsit pentru totdeauna — aşa cum în repetate rînduri mi-a mărturisit că-şi doreşte — în plenitudinea carierei artistice şi cu cîntecul pe buze. Ultimul pe care l-a cîntat, pe scena Căminului cultural din Românești — Botoşani, s-a întîmplat să fie testamentul ei spiritual: *„. . . Ca mîine nă duc din tine, / Lume, dragă lume! / Ştiu că nu vă pare bine, / Lume, dragă lume! / Vă las vouă cîntecul, / Inima şi sufletul; / Vă las cîntecele mele / Să vă petreceţi cu ele! . . . "*.

Rev. etn. folc., tom 19, nr. 1, p. 69—77, Bucureşti, 1974

Discul de față cuprinde ultimele înregistrări sonore ale Mariei Lătărețu : cîntece cu acompaniament de horă (*Fir-ai tu să fi de fată, Dunăre cu valuri line, Murgule, coamă frumoasă*), sîrbe gorjenești sau cîntece în stilul acestora (*Mai treci, neică, și tu dealul, Suflă, vîntule, mai tare, Cum am vorbit noi aseară?, La stejarul după plai*), un vesel cîntec de petrecere, agrementat de hăulit (*Joacă hora-n poeniță*), un admirabil cîntec alcătuit dintr-o parte doinită și una ritmată, țesută pe canavaua unei formule a sistemului ritmic giusto-silabic, alcătuită din piric urmat de iamb (*Plînge frunza și iarba*), și impresionantul cîntec mai sus citat, susținut de un acompaniament de sîrbă (*Vă las cîntecele mele*). A stăruit mult ca să-l imprime pe acesta din urmă. „Va fi ultimul meu cîntec" spunea ea, ca sub puterea unui tulburător presentiment. Este ultimul cîntec al celui din urmă disc pe care ni l-a dăruit.

Ascultînd acest zguduitor mesaj, ca și celelalte cîntece gravate pe cele două fețe ale discului de față, nu poți să nu încerci marea părere de rău că de acum înainte nu ne va mai bucura cu altele, că va trebui să ne mulțumim cu cele pe care ni le-au păstrat discurile pe care le-a imprimat, începînd cu cele editate în 1937 de casa Columbia, sub îndrumarea artistică a Arhivei de folclor a Societății compozitorilor români, de sub conducerea lui Constantin Brăiloiu — cel care a descoperit-o și a popularizat-o —, pînă la acesta din urmă. Ar fi avut încă atîtea de făcut ! Scriitorul acestor rînduri plănuia să refacă repertoriul ei de început, lăsînd ca minunatul ei glas să fie acompaniat de un taraf gorjenesc tipic, ca cele de odinioară, alcătuit doar din două-trei viori, o chitară și un contrabas, taraf pe nedrept dat uitării. Și încă cîte altele !

Admirăm și de astă dată cîntarea și interpretarea Mariei Lătărețu, liberă și inspirată, care nu s-a lăsat niciodată încătușată în șabloanele neîncăpătoare ale carurei și ale măsurii rigid înțelese de bagheta dirijorului. Niciodată nu s-a supus înțelegerii strîmte și strîmbe a unor capelmaiștrii semidocți și a continuat „să între pe șapte", în ciuda lor, dar spre bucuria tuturor iubitorilor de cîntec popular adevărat, viu ca viața pe care o tălmăcește. Așa a pomenit din bătrîni, așa a înțeles că trebuie și a știut să-și impună voința.

Maria Lătărețu înseamnă mult, foarte mult, pentru folclorul nostru, pentru muzica populară oltenească, pe care a cultivat-o cu fervoare, pe care a îmbogățit-o fără contenire prin geniul ei creator. Dacă folclorul muzical oltenesc este pînă în zi de azi atît de curat aceasta i se datorește în bună măsură, în hotărîtoare măsură în propășirea repertoriului muzical profesionist !

Cele zece melodii ale discului de față, însuflețite de Maria Lătărețu, au fost acompaniate de Orchestra Constantin Busuioc. De fel de Scrada (Gorj), Busuioc este un foarte bun cunoscător al cîntecului oltenesc. Dacă orchestra era mai puțin numeroasă ar fi fost în folosul calității acompaniamentului. Frumos și limpede cînd însoțește glasul solistei — și cînd se rezumă la viorile secunde, țambal și contrabas —, este turbure și greoi ori de cîte ori orchestra rămîne singură.

2. **Maria Ciobanu.** Electrecord STM-EPE 0801. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Erwin Șervan; Foto: Nicolae Mihăilescu; Grafica: Iuliu Sînpetru.

Maria Ciobanu este azi cea mai de seamă interpretă a folclorului muzical oltenesc. Citeam nu demult (în „Săptămîna" din 27 iulie 1973) o corespondență iscălită de un oarecare Gheorghiță Costea din Icoana (Olt), care o socotea — nici mai mult, nici mai puțin — depășită ! Este regretabil că se acceptă cu ușurință

asemenea judecăți de valoare, fără o prealabilă verificare. Sînt oare obiective? Ori sînt pornite din cine știe ce mărunte interese? Corespondentul ocazional vorbea totodată de ,,furt de melodii", ceea ce pare cel puțin ciudat într-un domeniu de bunuri culturale ale tuturor, cum este folclorul. După cum spunea un foarte înzestrat deținător de folclor: ,,Cîntecele frumoase sînt ca banii buni, umblă peste tot!" Const. Brăiloiu a explicat cu limpezimea care-l caracteriza cum cîntăreții populari, care mînuiesc cu multă libertate melodiile pe care le interpretează, ajung să le privească drept ,,un bun absolut al lor". Nu o dată ni se spune, nouă, culegătorilor de folclor, „e cîntecul meu" ori ,,eu l-am făcut" despre un cîntec cunoscut din foarte multe alte variante. Această opinie de falsă ,,proprietate artistică" este cu tărie enunțată de către unii din cîntăreții de meserie. Ei vorbesc cu emfază de ,,repertoriul meu", de ,,cîntecul meu" și acuză cu vehemență cînd un confrate și-a îngăduit să cînte o variantă — culeasă cine știe de unde — a vreunui cîntec pe care, fără nici un drept, s-au făcut stăpîni. Maria Lătărețu a fost — se știe — o mare creatoare. Specialiștii cunosc numeroase cîntece pe care ea le-a făcut. Dacă le-ar fi pus pe note ar fi putut, fără nici o sfială, să le iscălească. Niciodată însă nu am auzit-o să se plîngă că cutare ori cutare ,,i-a furat" cîntecul. Dimpotrivă, a bucurat-o faptul că lumea i-a preluat creațiile, făcute cu atîta meșteșug și cu atîta simț al autenticității, încît din clipa în care le-a zămislit și le-a cîntat ele s-au confundat cu folclorul.

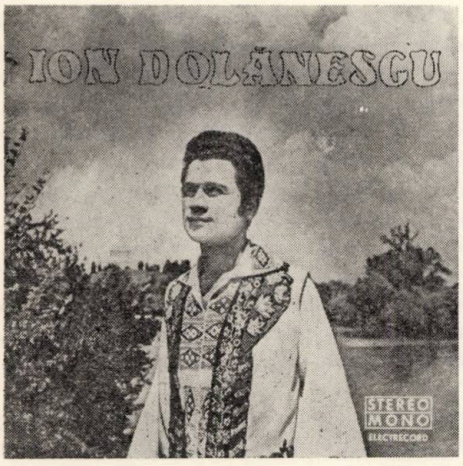
Nu m-aș fi ocupat de corespondența sus-pomenită dacă ea nu s-ar fi referit la acest disc, susținînd că din cele 12 cîntece pe care le cuprinde ,,nici mai mult nici mai puțin de 7 (șapte) sînt cîntece luate din repertoriul altor soliști mai tineri". Nu este cazul să cercetăm aci dacă este așa sau nu, dacă — cu alte cuvinte — dintr-un total de 12 cîntece doar 5 sînt inedite, necunoscute sau prea puțin cunoscute, ceea ce, în treacăt spus, este foarte meritoriu. Nu aceasta este important în muzica populară, ci chipul în care se înfățișează aceste 12 variante ale Mariei Ciobanu — pentru că toate 12 sînt ale sale în modul specific în care le însuflețește. Trebuie judecate autenticitatea și valoarea artistică a melodiilor și a poeziilor, frumusețea și acurateța interpretării, aportul creator al solistei.

În lumina acestor considerațiuni se poate afirma cu tărie că ne aflăm în fața unui disc excelent, care pune în circulație o seamă de piese folclorice de valoare antologică. Ne gîndim la *Fire-ai tu să fi de dor*, o veche sîrbă gorjenească, readusă la lumină din tezaurul local tradițional, *Azi-noapte cînd m-am culcat*, un impresionant cîntec desfășurat pe o melodică generoasă, *Ia-mă, dor, și du-mă, du-mă*, o antrenantă sîrbă, cu un amplu și interesant refren, în care octosilabul se împletește cu hexasilabul, *Vine dorul primenit*, un inspirat cîntec doinit, *Am un puișor oltean*, cîntec în ritm de horă, și un minunat cîntec susținut de un acompaniament lin de horă bătrînească: *Fire-ai tu să fi de deal*. Și celelalte piese sînt demne de tot interesul.

De fel din Roșiile (Vîlcea), Maria Ciobanu a copilărit într-o activă atmosferă folclorică. Mama ei, mătușa cunoscutului cîntăreț de operă Mircea Buciu (soră cu tatăl acestuia), era o cîntăreață desăvîrșită. Iar tatăl ei, Ion Ciobanu, cînta din fluier, caval, clarinet, țambal și contrabas. Țăran-lăutar, semiprofesionist, o lua pe copilă cu el pe la nunți și petreceri. Mai tîrziu a cîntat în taraful fratelui ei, Mitică Ciobanu, un bun țambalagiu. În aprilie 1962, în urma unui concurs, a fost aleasă din foarte mulți candidați și angajată în Ansamblul ,,Ciocîrlia", în cadrul căruia a desfășurat o bogată activitate concertistică. Cu un ansamblu de tineret a făcut un turneu în Olanda și în Republica Federală Germania.

Ceea ce o caracterizează pe Maria Ciobanu, în afară de puritatea stilului și de glasul ei minunat timbrat, este grija permanentă de care dă dovadă în alegerea unui repertoriu muzical de cea mai autentică speță și de aleasă calitate artistică, cu melodii și texte frumoase, în care nu o dată se poate desluși aportul ei creator. Fie că scoate la iveală cîntări de mult uitate, fie că interpretează cîntece cunoscute, le împrumută întotdeauna noi potențe, noi frumuseți. Cu atît mai vîrtos cînd își cîntă propriile ei creații, care — ca și în cazul Mariei Lătărețu — nu lipsesc.

Acompaniamentul îl susţine Orchestra Gelu Barabancea. Ici-colo se aud, din nefericire, supărătoare ,,gargarisme" ale clarinetului ori ale acordeonului. Este mare păcat că redactorul muzical le-a îngăduit, de vreme ce ele întinează calitatea acestui deosebit de valoros disc.



3. **Ion Dolănescu.** Electrecord STM-EPE 0775. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Eugen Wendel; Foto: Nicolae Golgoţiu.

De fel din Perşinari (Dîmboviţa), Ion Dolănescu a învăţat să cînte de la maică-sa. Cîntă, după spusele sale, de cînd se ştie. Idealul tinereţii sale a fost Maria Lătăreţu. Îi cînta cîntecele şi căuta să-i copieze stilul de interpretare. A debutat în 1960 la Tîrgovişte, alături de Maria Tănase, cu Orchestra ,,Chindia" din localitate. Maria Tănase i-a fost povăţuitoare de nădejde. L-a învăţat să caute înainte de toate să fie el însuşi, apoi cum să se mişte pe scenă şi cîte altele. Cît timp a urmat cursurile liceului a cîntat în cadrul Casei de cultură. Armata, pe care a făcut-o în cadrul trupelor M.A.I., i-a călăuzit paşii spre Ansamblul ,,Ciocîrlia". A mai cîntat în Ansamblul C.C.S. şi în Ansamblul ,,Doina". Cu Ansamblul U.T.C. a participat la un turneu în Austria şi în Bulgaria. A cîntat pentru prima dată la radio în 1966, iar primele înregistrări pe disc le-a făcut în anul 1969. S-a bucurat în foarte scurtă vreme de mare popularitate, îndrăgit de iubitorii de cîntec popular pentru repertoriul muzical de calitate pe care-l cultivă, pentru glasul său plăcut şi nespus de mlădios, pentru deosebita lui sensibilitate artistică, pentru căldura şi sinceritatea interpretării sale. Azi este unul dintre cei mai apreciaţi cîntăreţi de muzică populară, dacă nu cel mai apreciat dintre cîntăreţii de profesie.

Discul de faţă ne prezintă 13 piese din folclorul muntenesc-oltenesc, pe care Ion Dolănescu îl valorifică cu ardoare. Îl acompaniază cu muzicalitate şi competenţă Orchestra George Vancu. Ne reţin atenţia îndeosebi următoarele cîntece: *Codrule, bătut de ploi,* ingenios acompaniat cu acorduri ţinute, peste care se aştern ţiiturile ,,gonite" ale ţambalului, *Măi, mîndruţă de pe deal,* un cîntec muntenesc de stil nou, *Ce faci, mîndro, ce lucrezi?,* cîntec de rară gingăşie, a cărui structură melodică cuprinde cadenţe insolite, cu acurateţă subliniate de orchestră, *Călătorule din drum,* un cîntec major-minor, cu acompaniament de horă lentă, despre satul natal şi casa părintească, *Mîndra mea cu ochii mici,* o sîrbă oltenească cunoscută, într-o formă nouă, un prea frumos ,,Cuculeţ", clădit pe o formulă a ritmului giusto-silabic alcătuit din piric urmat de iamb: *I-auzi, mamă, cîntă cucul,* un frumos cîntec în stil de horă: *Să rămîn aşa cum sînt* etc.

Merită subliniate în mod deosebit atît repertoriul, cît şi stilul interpretării, de netăgăduită autenticitate. I. Dolănescu nu ocoleşte artificiile care caracterizează cîntarea neaoş populară, cum sînt bunăoară silabele ce întregesc versurile catalectice, atunci cînd ele trebuiesc cîntate pe secţiuni melodice croite pe măsura unor versuri pline. De asemenea, este remarcabilă migala cu care solistul nostru dăltuieşte fiecare cîntec, fiecare întorsătură melodică şi chipul în care pune în evidenţă valori tradiţionale, subtilitatea cu care cîntece vechi sînt prefăcute în cîntece noi, utilizîndu-se toate procedeele creaţiei populare, în primul rînd variaţia şi contaminarea.

Ion Dolănescu pune și de astă dată în circulație un ales mănunchi de cîntece, într-o măiastră interpretare. Acompaniamentul simplu și frumos al orchestrei contribuie la un deplin și binemeritat succes al acestui remarcabil disc Electrecord.

4. Maria Ciobanu și Ion Dolănescu. Electrecord STM-EPE 0828. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Erwin Șervan; Foto: Rica Cristescu; Tiparul I.P. „Bucureștii-Noi".

Aș fi numit acest disc „Maria Ciobanu, Ion Dolănescu și hăulitul", de vreme ce „hăulitul", această izbucnire sonoră a bucuriei, a dragostei de viață, este prezent, în feluritele forme pe care le îmbracă, ca un laitmotiv, în toate cele 12 piese ale acestui disc, mai toate aparținînd folclorului oltenesc.

Cunoscut sub diferite denumiri — i se mai spune „hălăuit", „huhurezat", „aulit" sau „aguguit" —, hăulitul s-a împămîntenit în peisajul oltenesc, cu osebire în vreme de primăvară, cînd chemarea lui răsună pe culmile domoale ale dealurilor, prin lunci și pe ogoare. Nu o dată întrerupe firul unor cîntări, izbucnind pe neașteptate. (Un frumos exemplu, un „cîntec lung" cules în 1940 de C. Brăiloiu de la Cristina Pavel, în vîrstă de 23 de ani, de fel din Găvănești—Gorj, în discul cu doine din „Antologia muzicii populare românești", vol. II, Electrecord EPD 1016.) Lucru vrednic de reținut, întorsăturile melodice proprii hăulitului slujesc cînd și cînd ca motiv în construirea unor „hăulite", cum li se spune, melodii vesele, cu mișcare vie, ca de joc.

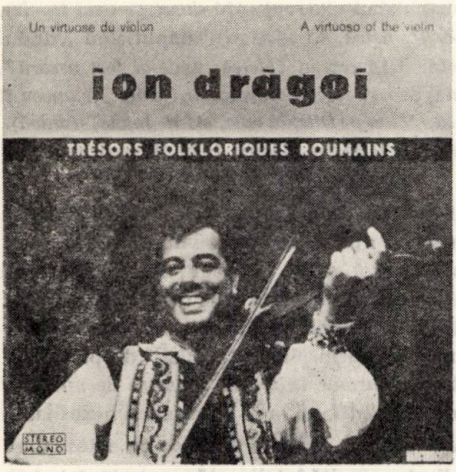
Maria Ciobanu și Ion Dolănescu au dat dovadă de mare meșteșug în modul în care au folosit feluritele chipuri de hăulit în piesele gravate pe disc, de la simpla interjecție „uă" sau „auă" la început de rînd melodic (*Ia-mă, neică, vara-n munte, Hai la horă-n poeniță*) pînă la cele mai complexe forme ale sale. Îl întîlnim deschizînd cîntecul (*Mă dusei pe deal la vie*), intercalat în „strofa melodică", după cezură (*De-o fi, neică, să te-nsori*), amplificînd „rîndul melodic" (*Mă suii pe-un bolovan*), dezvoltat și prefăcut în refren (*Neică, unde-ai fost aseară?, Colo la Ponoare*), ori topit în melodie, de care nu-l mai deosebește decît numele (*Mărie, frumosu-ți vine, Pe sub dealul cu izvorul, Mă uitai în vale-n luncă, Vino pe Olteț la vale, Măi Ioane, Ionică*). Strigătul pîndarilor de vie, într-un fel înrudit cu hăulitul, îl găsim alături de hăulitul propriu-zis într-unul din cîntece (*Mă dusei pe deal la vie*).

Ingenioasa și multilaterala folosire a hăulitului sporește interesul cu care se audiază discul: de la un cîntec la altul ascultătorul este plăcut surprins de noi frumuseți. Chiar dacă unele melodii sînt cunoscute, ele apar aci într-o nouă ipostază, plină de inedit farmec. Interesul este stîrnit și de varietatea melodiilor: sîrbe oltenești tipice, cîntece în ritm de sîrbă, un cîntec caracteristic pentru zona Baia de Aramă (Mehedinți) și părțile bănățene învecinate, cîntece în ritm de horă, o doină „de dragoste" cu text bucolic, un inspirat „Cuculeț" de pe Olt... Se alătură gingășia unor imagini poetice (ca de pildă: „*Murmur de izvoare, / Turme de mioare, / Se cobor la vale, / Pe sub cetioare*".) și varietatea prozodiei: întîlnim în două cazuri și hexasilabul — atît de rar în folclorul nostru și presupus vechi — într-un pitoresc amestec cu octosilabul. Acompaniamentul Orchestrei Florian Economu, realizat cu multă inteligență muzicală, folosirea judicioasă și expresivă a fluierului și a cimpoiului contribuie la reușita discului. Captarea sonoră este, la rîndul ei, excepțională.

Era folositor, cred, ca acest disc deosebit să fi fost însoţit de explicaţii scrise. Erau multe de lămurit spre folosul unei depline înţelegeri. Am fost întrebat, bunăoară, de unii dacă „duetul" în folclor este sau nu autentic. Alţii îl critică cu vehemenţă, socotindu-l nelalocul lui în lumea cîntecului popular.

Trebuie precizat, înainte de toate, că în asemenea cazuri nu poate fi vorba de duet, de cîntare concomitentă pe două voci diferite, ci de o cîntare în dialog, determinată de poezia pusă de creatorul popular cînd în gura bărbatului, cînd în gura femeii. Dacă ne gîndim bine, există în folclorul nostru o seamă de fapte care justifică acest procedeu. Hăulitul însuşi — luat aici ca laitmotiv — este o chemare care aşteaptă răspuns. Şi de obicei i se răspunde. Alteori putem asista la adevărate „dueluri" de strigături, improvizate pe loc, între flăcăi şi fete, la şezători ori la joc. Ion Dolănescu a simţit nevoia, la începutul carierei sale, să cînte, în acelaşi cîntec, în falset cînd textul solicita o interpretare feminină şi cu glasul lui obişnuit cînd poezia era încredinţată bărbatului. O astfel de cîntare — impropriu numită de unii din cîntăreţii noştri „pe două voci" — este tradiţională. În colecţiile Institutului de etnografie şi folclor se află un interesant disc editat de Electrecord acum 36 de ani, sub îndrumarea Arhivei de folclor a Societăţii compozitorilor români. Pe o faţă a discului se află o doină „de dragoste": *Nevestică tinerică*, iar pe cealaltă o altă doină: *Frumos cîntă cucii-n luncă*. Le-a cules şi le-a înregistrat Harry Brauner în ziua de 12 aprilie 1938, de la Nicu Cercel, lăutar din Chilia (Olt). Lăutarul nostru cîntă cu glasul său obişnuit replicile bărbatului şi cu o octavă mai sus, în falset, răspunsul femeii. Din acest chip de cîntare s-a născut ideea interpretării unor asemenea cîntece de doi inşi, un bărbat şi o femeie. Publicul nostru a primit cu plăcere şi entuziasm această formă nouă de cîntare, atît de potrivită estradei de concert. Se cunosc şi alte cupluri: Irina Loghin — Benone Sinulescu ori Maria Cornescu — Nelu Bălăşoiu.

Cînd am ascultat discul de faţă am fost mişcat pînă la lacrimi. Emoţia profundă pe care am încercat-o a fost împărtăşită şi de alţii. Beneficiarii casei Electrecord, după ce au ascultat înregistrările, au comandat pe loc peste 200 000 de discuri! Este cel mai mare tiraj atins pînă în prezent la noi. Înseamnă că din 100 de locuitori ai României unul se va bucura, împreună cu ai săi, de frumuseţile „hăulitelor" cîntăreţilor noştri. Nu pot să nu-mi exprim satisfacţia că prin acest număr mare de discuri se pune în circulaţie un material folcloric de mare valoare. Acest tiraj neobişnuit este totodată expresia preţuirii deosebite de care se bucură cei doi străluciţi interpreţi ai cîntecului nostru popular: Maria Ciobanu şi Ion Dolănescu.



5. Un virtuose du violon: Ion Drăgoi. Trésors folkloriques roumaines. Electrecord STM-EPE 0776. Tiparul: I.P. „Bucureştii Noi". Prezentarea (în limbile franceză şi engleză): Tiberiu Alexandru.

Discul de faţă a luat fiinţă după triumfalul turneu peste hotare al formaţiei Gheorghe Zamfir. Ion Drăgoi este acompaniat de Orchestra Gheorghe Zamfir, iar repertoriul este cel cîntat împreună în mai multe ţări ale Europei.

Ion Drăgoi este, pe cît se pare, cel mai de seamă lăutar al Moldovei zilelor noastre. S-a născut în 1928 în Bacău, într-o familie de muzicanţi din tată în fiu. Gheorge Drăgoi, tatăl său, a fost vestit cîntăreţ şi viorist, binecunoscut în localităţile din împrejurimi, pe care le cutreiera cîntînd la nunţi şi la alte petreceri. De la el a învăţat să cînte şi Ion. De pe la vîrsta de 14 ani a început să cînte alături de dînsul şi de unchiul său dinspre tată, în micul lor taraf. În decursul

stagiului militar s-a făcut cunoscut cîntînd într-o formaţie folclorică ostăşească, cu care a cutreierat toată ţara. A cîntat apoi în Orchestra ,,Plaiurile Bistriţei" din Bacău şi a făcut înregistrări la radio şi pe discuri, care i-au creat o meritată faimă. Însoţind formaţii de cîntece şi dansuri populare de amatori a cîntat în Ungaria (în două rînduri) şi în Republica Democrată Germană. Cu Gheorghe Zamfir a colindat Franţa, Elveţia şi Belgia.

Pe Ion Drăgoi îl caracterizează marea uşurinţă şi fineţe cu care cîntă din vioară. Este un mare maestru al arcuşului, înzestrat totodată cu multă sensibilitate artistică. El ţese cu migălos meşteşug delicata şi complexa horbotă ornamentală care-i îmbracă cîntarea.

Discul de faţă cuprinde doar o mică parte din bogatul său repertoriu muzical, preluat de la tatăl său şi fără conţinere îmbogăţit cu tot felul de piese învăţate de la alţi lăutari — Drăgoi pomeneşte cu veneraţie de un oarecare Ciolacu, bătrîn lăutar de ţară —, precum şi de la ţăranii din partea locului. Întîlnim aci un vechi cîntec moldovenesc, cîntat — fapt demn de subliniat — fără nici un acompaniament (*Cînd eram în vremea mea*), o *Doină moldovenească*, de fapt un cîntec propriu-zis tărăgănat, şi un frumos şi valoros mănunchi de jocuri moldoveneşti: *Bîrlădeanca*, *Hora de mînă pe bătăi*, *Bătuta de la Sărata*, *Hora flăcăilor de la Livezile*, *Bătuta de la Nadeşa*, *Horă moldovenească* şi *Sîrba bătrînilor*. Li se adaugă cîteva jocuri lăutăreşti mai noi, de redusă valoare: *Hora de la Măgura*, *Sîrba de la Izvoare*, *Hora de la Moineşti* şi *Ca la nuntă la Bacău* (tot o horă). Este adevărat că interpretarea măiastră a lui Ion Drăgoi le înnobilează pe acestea din urmă, dar era mult mai bine ca în locul lor să fi cîntat o doină propriu-zis moldovenească, poate o baladă din partea locului şi alte jocuri bătrîneşti locale, de obîrşie ţărănească. Ar fi crescut mult valoarea discului.

Orchestra Gheorghe Zamfir îl susţine pe Ion Drăgoi cu pricepere, muzicalitate şi vervă. Deşi foarte puţine la număr, instrumentele de acompaniament sînt dozate de la o piesă la alta cu competenţă şi cu rafinament. Este o fericită revenire la micile tarafuri de odinioară — pe care acompaniamentul ni le aminteşte la tot pasul —, tarafuri pe nedrept date uitării în folosul unor orchestre pe cît de mari pe atît de greoaie. Chiuituri şi fluierături de circumstanţă împrumută unor melodii un antren emfatic. Aportul lor artistic este mai mult decît discutabil. Cred că asemenea artificii nu sporesc cu nimic valoarea discului, ci dimpotrivă.

Înfăţişarea grafică a copertei este necorespunzătoare.

6. Un virtuose des flûtes roumaines: Ion Lăceanu. Trésors folkloriques roumains. Electrecord STM-EPE 0802. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Eugen Wendel; Foto: Nicolae Mihăilescu; Tiparul I.P. ,,Bucureştii Noi"; Prezentarea (în limbile franceză şi engleză): Tiberiu Alexandru.

Fiu de ţărani din Săceni (Teleorman), Ion Lăceanu s-a născut în 1936. A învăţat să cînte de la taică-său, care cînta din fluier şi din caval. A început cu fluierul, de pe la vîrsta de 11 ani. Încă adolescent, a participat la cîteva concursuri artistice de amatori. În 1952 a cîştigat premiul al doilea la un concurs pe ţară, ţinut în cinstea Festivalului mondial al tineretului. Învaţă meseria de electrician, dar talentul său de instrumentist popular se impune. Este distins la mai multe competiţii internaţionale: premiul al treilea la Varşovia (1955), premiul întîi şi medalie de aur la Moscova (1950) etc. Angajat în anul 1953 în orchestra de muzică populară a Ansamblului ,,Perinţa", devine muzicant de meserie. Învaţă din cimpoi prin 1957, din

anul următor cîntă şi din caval, din 1962 din ocarină, iar din 1965 din solz de peşte şi din ,,pai" (o micuţă ţeavă cilindrică cu ancie simplă).

Remarcabil instrumentist, Ion Lăceanu cîntă cu măiestrie din toate aceste instrumente. Îşi sporeşte necontenit repertoriul muzical, alcătuit din doine, balade, cîntece şi mai ales din jocuri. Zestrea sa folclorică este specifică ţinuturilor din partea de miazăzi a României, locul său de baştină. Talentul său, frumuseţea melodiilor şi arta cu care le interpretează,varietatea instrumentelor muzicale pe care le mînuieşte l-au făcut cunoscut în vreo 40 de ţări din patru continente. În 1970—1972 a întreprins un răsunător turneu în Elveţia, Franţa, Belgia, Republica Federală Germania şi în Olanda, cu mica dar faimoasa formaţie de muzică populară a lui Gheorghe Zamfir.

Discul de faţă cuprinde 20 de piese, cîntate din şase instrumente diferite (nu din cinci, cum greşit stă scris pe eticheta discului şi în prezentarea scrisă), şi anume: fluier (5 piese), caval (7 piese), ocarină (1 piesă), solz de peşte (2 piese), pai (1 piesă) şi cimpoi (4 piese). Nu a fost menţionat paiul cu ancie.

Între piese sînt de remarcat: o doină intitulată *Ca pe vale*, cîntată din caval fără nici un fel de acompaniament, un frumos ,,Cuculeţ" intitulat *Cîntecul cucului*, în care glasul cavalului se îngînă cu o singură vioară, prima parte din *Cînd şi-a pierdut ciobanul oile*, din caval, şi o doină din solz de peşte: *Baladă munteneascâ*. Cu excepţia unui cîntec-romanţă (*Ca la Rucăr*), de asemenea din solz de peşte, toate celelalte piese sînt jocuri, dintre care cîteva cu ritm aparte (*Rustemul, Mîndrele, Geamparalele din Teleorman, Breaza de la Comarnic*), apoi două brîuri (*Brîul de la Işalniţa* şi *Brîu pe opt*), şapte sîrbe (*Sîrba de la Perieni, Sîrba de la Vadu Lat, Sîrba de la Săceni, Sîrba dunărenilor, Sîrba morărenilor*, două *Sîrbe* fără alt nume) şi două hore (*Hora de la Videle* şi *Hora de la Drăgăşani*).

Ion Lăceanu este acompaniat de Orchestra Gheorghe Zamfir (12 piese) şi de Orchestra Paraschiv Oprea (7 piese). Întru totul remarcabil acompaniamentul realizat de formaţia lui Zamfir. Cei cîţiva instrumentişti, ce e drept excepţionali, sînt folosiţi în felurite grupări, pe potriva caracterului melodiilor solistului. *Rustemul*, de pildă, cîntat din caval, este acompaniat doar de ţambal şi de discrete bătăi din palme, care îi marchează ritmul specific. Acompaniamentul simplu şi deosebit de muzical este o pledoarie elocventă pentru formaţiile de acompaniament mici, de genul tarafurilor de altădată.

Paraschiv Oprea este un foarte bun cunoscător al muzicii populare profesionale şi un înzestrat dirijor. Orchestra sa, mult mai numeroasă decît a lui Zamfir, este însă greoaie şi lipsită de strălucire, ori de cîte ori se cîntă în tutti.

Comparaţia dintre cele două orchestre, vădit în favoarea celei dintîi, trebuie să aibă, după părerea mea, o urmare practică: reducerea la strictul necesar a tuturor formaţiilor de acompaniament, din toate ţinuturile ţării. Calitatea muzicii populare înregistrate nu ar avea decît de cîştigat.

7. **Nicolae Nemeş-Munteanu şi cimpoierii din Cornereva**. Electrecord 45-EPC 10322. Redactor muzical: Iosif Hastreiter; Maestru de sunet: Ing. Eugen Wendel; Foto: Morel Volbură; Tiparul: I. P. ,,Bucureştii-Noi". [În colaborare cu Institutul de etnografie şi folclor.]

Am marea bucurie să anunţ cititorilor apariţia unui remarcabil disc închinat unui

instrumentist popular amator, cimpoierul Nicolae Nemeș-Munteanu din Cornereva (Caraș-Severin) și grupului său de cimpoieri.

Discul cuprinde : *Cîntecul lui Baba Dochia*, o interesantă variantă bănățeană a povestirii ciobanului care și-a pierdut oile, *Cîntecul miresei* așa cum se cîntă în Cornereva și jocurile *Țandăra, Sîrba lui Munteanu* și *Brîul bătrîn*, cîntate de cimpoierul nostru, precum și o suită de două dansuri, *Ardeleana* și *De doi*, cîntate de grup.

Aceste înregistrări ilustrează unul din cele cinci tipuri de cimpoaie cunoscute poporului nostru, și anume cel cu caraba dublă, prevăzută cu cinci găuri pentru degete pe țeava melodică și cu una singură pe țeava de ison, tip de cimpoi caracteristic Banatului de miazăzi și zonei învecinate din nordul Olteniei. Același tip era folosit nu demult și în părțile Bucovinei. Melodia este acompaniată de pedala variabilă, în interval de cvartă perfectă (aici : la^1—re^2), scoasă pe țeava de ison a carabei, și de hangul neîntrerupt al „tarauzului", cum i se spune în Cornereva bîzoiului (aici : *re*).

Nicolae Nemeș-Munteanu își poartă cu bărbăție cei 62 de ani ai săi (s-a născut în 1912). Pasionat instrumentist — mai cîntă din fluier, din clarinet și din torogoată —, cultivă cu nețărmurită dragoste muzica populară a meleagurilor natale. Se ocupă cu entuziasm de „cimpoiașii" săi, de formația de cimpoaie pe care a întemeiat-o cu cîțiva ani în urmă, cu prilejul unei populare emisiuni TV „Dialog la distanță", între Timișoara și Iași. Cu formația sa, alcătuită din șapte inși, a cîntat la Timișoara, Reșița, Caransebeș, Oțelul Roșu, Băile Herculane, Drobeta—Turnu Severin ș. a. A participat și la o seamă de concursuri de amatori.

Nicolae Nemeș-Munteanu este unul din ce mai buni cimpoieri pe care i-am întîlnit. Deplin stăpîn pe instrumentul său, perfect acordat, îl mînuiește cu mare măiestrie, animat de o puternică trăire interioară. Ca o particularitate a stilului său cimpoieresc, semnalez punctarea ritmată a pulsației jocurilor, cu cel mai acut sunet al scării instrumentului (un heptacord major cu cvarta mărită, de la re^2 la si^2), pulsație realizată prin deschiderea ritmică a ultimei găuri (a cincea) a țevii melodice. Această tehnică împrumută cîntării vervă și un aer de veselie.

Acest disc, care cred că va interesa pe toți cei care au pătruns subtilitățile cîntării neaoș populare, ar trebui să nu lipsească din nici o fonotecă școlară. Adaug că înregistrările sale întregesc de minune un cuprinzător studiu asupra lui Nicolae Nemeș-Munteanu și a meșteșugului său, scris de Gottfried Habenicht și publicat în revista noastră (*Un cimpoier bănățean*, în nr. 4/1972, p. 261—297).

PAUL PETRESCU, *Motive decorative celebre (Contribuţii la studiul ornamenticii româneşti)*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971, 148 p. + 163 ilustr. + XII planşe color.

Lucrarea lui Paul Petrescu reprezintă o sinteză a studiilor sale referitoare la complexa problematică a motivelor ornamentale şi simbolurilor străvechi exprimate plastic în arta poporului nostru. Atenţia autorului se îndreaptă asupra *semnelor solare, arborelui vieţii, imaginilor antropomorfice* şi *figurării calului*, considerate pe bună dreptate ca expresii artistice populare ale unor străvechi mituri şi practici magico-rituale, fiind ,,un fel de martori arheologici ai unor concepţii azi dispărute" (p. 7).

,,Introducerea" volumului reprezintă o chintesenţă a concepţiilor teoretice şi metodologice ale autorului, concepţii care ilustrează înţelegerea profundă a fenomenului complex al artei populare româneşti, precum şi importanţa studierii sale pe coordonate metodologice noi, care să permită, pe de o parte, cuprinderea pe criterii strict ştiinţifice a întregului repertoriu al motivelor ornamentale, iar pe de altă parte relevarea funcţionalităţii lor la origini şi urmărirea în timp şi spaţiu a transformărilor semantice suferite de fiecare motiv în parte.

Pentru Paul Petrescu, arta populară este ,,un sistem de «comunicare», transmiţînd «ştiri» într-un mod specific, care este cel al artei... Decorul în arta populară este o uriaşă şi în parte încă nedescifrată carte «nescrisă», dar alcătuită din semne ordonate după reguli de o vechime imemorială şi totuşi mereu nouă. Reflectînd organizarea socială şi evoluţia istorică, urmînd calea dezvoltării tehnologice, decorul are înscrise în el o mulţime de informaţii, ce se oferă însă privitorului sau cercetătorului în forme adesea criptice. «Citirea» lor necesită o descifrare, implicînd o cunoaştere întinsă a tuturor «semnelor» similare sau corespunzătoare din diferite arii de cultură" (p. 5—6). Considerarea unora din aspectele culturii populare tradiţionale (mitul, ritul, simbolul, magia) ca sisteme de comunicare care transmit informaţii asupra universului ideativ al omului din trecutul cel mai îndepărtat este una din noile teze antropologice care-şi cîştigă mereu adepţi printre oamenii de ştiinţă. Paul Petrescu se înscrie astfel printre încă puţinii cercetători români care au încercat să descifreze — din dubla perspectivă a etnologului şi istoricului de artă — ,,semnele criptice" din ornamentica populară românească.

Asemenea încercare de pătrundere cît mai adîncă pînă spre originile ,,semnelor" constitutive ale decorului este o primă coordonată principală a lucrării.

O a doua coordonată — tot de natură teoretică — este urmărirea istoriei semnelor şi simbolurilor. Drumul de la funcţia magico-religioasă iniţială la cea aproape exclusiv estetică este cercetat cu atenţie, relevîndu-se etapele şi mecanismele intime ale procesului. În esenţă, ,,încetul cu încetul, semnele unor idei arhaice se golesc de conţinut şi se transformă, în cursul unui îndelungat proces, în forme decorative. Repetarea lor necurmată conduce la inevitabile alterări şi contaminări, ce grăbesc şi măresc transformarea lentă, dar continuă a vechilor simboluri. Ordonata logică iniţială, legată de necesităţile culturale şi rituale, se transformă într-o ordonată guvernată de legile diferite ca esenţă ale necesităţilor estetice" (p. 67—68).

Ca o consecinţă firească a unor asemenea principii teoretice, direcţia metodologică pentru care optează autorul şi pe care o aplică în propriile-i cercetări este cea interdisciplinară. Argu-

mentele autorului ce susţin poziţiile proprii faţă de diverse probleme în discuţie apelează la orizontul extrem de vast al tuturor ştiinţelor referitoare la om; astfel, argumentele istorice, arheologice, antropologice şi etnologice, consideraţiile de istorie a religiilor, de istorie a artelor şi de lingvistică se unesc pentru a demonstra originea, evoluţia în timp şi spaţiu, specificul şi interferenţele culturii tradiţionale româneşti exprimate în atît de vastul şi complexul domeniu al artei populare.

În încercarea de a descifra specificul românesc al unor motive ornamentale cu răspîndire aproape universală constă încă unul din meritele deosebite ale lucrării. Universalitatea unor semne, ca cele solare de exemplu, a intrigat de multă vreme pe cercetători, ducînd la apariţia unor teorii adesea nesusţinute de o temeinică bază ştiinţifică. În prezent, datele de care dispunem ne fac să acceptăm ideea „unităţii globale a felului de a gîndi al omului" (p. 7), exprimată şi de Paul Petrescu.

Dar, după cum observă pe bună dreptate autorul, „motivele din arta populară de valoare şi circulaţie universală nu apar însă izolate, ci *ele trebuie citite întotdeauna în contextul decorativ al artelor populare naţionale*. Ele se subsumează unor structuri decorative care sînt specifice unui popor sau altuia, unei zone etnogeografice sau alteia" (p. 7, *subl. ns.*). Acesta este unul din aspectele pe care Paul Petrescu încearcă să-l elucideze de-a lungul întregii sale cărţi: felul în care motivele „universale" au fost topite în contextul general al artei noastre populare, precum şi elementele noi, specifice, aduse de români şi de strămoşii lor. Dar specificul naţional „nu se poate întemeia, în domeniul ornamenticii, pe ideea nerepetabilităţii motivelor. El este de o esenţă mai subtilă şi trebuie căutat *în felul interpretării şi compunerii lor*" (p. 22—23, *subl. ns.*). Deşi autorul declară că „nu acesta e obiectivul studiului de faţă", totuşi în toate demonstraţiile sale el recurge implicit la acest principiu, urmărind felul în care poporul român a „interpretat" şi „compus" în arta sa semnele solare, arborele vieţii, calul şi imaginile antropomorfe.

Este locul să semnalăm sublinierea de către autor a interesului major reprezentat de studiul artei populare româneşti: „În complexul cultural-artistic european, teritoriul românesc, incluzînd sistemul muntos al Carpaţilor şi bazinul inferior al Dunării, reprezintă în evoluţia istorică una din vetrele de străveche civilizaţie păstrată cu o impresionantă continuitate de-a lungul mileniilor. În arta dezvoltată pe acest spaţiu se regăsesc din cele mai vechi timpuri liniile de forţă care au determinat, încetul cu încetul, configurarea lumii artistice europene, primind neîncetat impulsuri dinspre ariile mari de civilizaţie ale Orientului Apropiat şi ale vastelor stepe euro-asiatice" (p. 6).

Alături de importanţa studiilor de artă populară românească pentru exegezele asupra artei populare europene şi universale, Paul Petrescu semnalează deosebit de oportun şi contribuţia pe care cercetările în acest domeniu — şi în general cele de etnologie, adăugăm noi — o pot aduce la problema continuităţii. Într-adevăr, sîntem de acord cu teza autorului că permanenţa timp de milenii a unor simboluri şi motive decorative în spaţiul carpato-danubian este încă un element de natură etnologică (alături de multe altele) care nu poate lăsa nici o îndoială asupra permanenţei poporului român pe aceste meleaguri.

La aprecierile făcute nu putem să nu adăugăm şi pe cele referitoare la sobrietatea stilului, care subliniază ţinuta ştiinţifică a cărţii. Bibliografia, ilustraţia bogată şi cele două rezumate în franceză şi germană întregesc în mod fericit dezbaterile de fond ale textului. O menţiune specială pentru modul în care Editura Meridiane a ştiut să asigure o prezentare grafică excepţională unei valoroase lucrări ştiinţifice.

Ioana Ionescu-Milcu

VENETIA NEWALL, *Discovering the Folklore of Birds and Beasts*, Shire Publications, Tring, Herts, London, 1971, 72 p.

Contribuţiile preţioase ale Venetiei Newall în cercetarea obiceiurilor şi credinţelor populare au făcut numele său binecunoscut şi apreciat în rîndul specialiştilor. Noua sa lucrare, deşi de mici proporţii, reuşeşte să dea o imagine sugestivă a „folclorului animalelor" din satul britanic tradiţional. Prin bogatul material faptic pe care îl conţine, lucrarea se dovedeşte deosebit de utilă cercetătorului român, care găseşte aici o bogată sursă de cercetare comparativă. Aceasta cu atît mai mult cu cît materialului de bază (din Insulele Britanice) i se adaugă constante trimiteri comparative la obiceiurile şi credinţele popoarelor europene, la legende şi mituri ale antichităţii greco-romane, indiene şi egiptene.

În prima parte a volumului — *General Beliefs* — V. Newall demonstrează, prin exemple semnificative, larga răspîndire, marea frecvenţă, unitatea şi diversitatea credinţelor care atribuie animalelor sau păsărilor calităţi excepţionale, de multe ori stranii şi contradictorii. Procedînd la o abordare istorică, autoarea explică aceste fapte prin originea lor străveche şi complexă, legată de sistemul religiilor primitive, în care comuniunea om-animal era dintre cele mai strînse şi mai importante. Este binecunoscut faptul că în societăţile preistorice şi antice anumite animale au fost venerate ca divine. Omul primitiv presupunea că celelalte vieţuitoare trebuie să posede calităţi asemănătoare cu ale sale, de aceea le-a înzestrat cu propria sa facultate de a vorbi, gîndi şi înţelege. În acest sens, pe planul creaţiei populare, este amintită lumea basmului, în care animalele joacă adesea un rol important, dînd eroului ajutor şi sfaturi. Zeii şi oamenii aveau, potrivit aceleiaşi concepţii, calitatea de a se transforma în animale. În satul tradiţional, vrăjitoarele sînt acelea care posedă această putere de metamorfozare. Ideea strînsei înrudiri dintre om şi animal este ilustrată şi printr-o realitate din evul mediu (pînă în sec. al XVIII-lea),cînd diverse animale domestice şi sălbatice erau aduse în faţa curţii, judecate şi condamnate ca şi cînd ar fi fost fiinţe umane cunoscătoare ale legilor, ale noţiunilor noastre despre bine şi rău.

În continuare se discută semnificaţia păsărilor în gîndirea primitivă. Pentru omul primitiv, facultatea păsărilor de a zbura părea cu adevărat miraculoasă. Ele locuiau cerurile — domeniul tradiţional al zeilor — şi în felul acesta păsările păreau legate de fiinţele divine. În basme păsările vorbesc adesea o limbă specială, proprie, ajutînd oamenilor care printr-o împrejurare fericită au învăţat să le înţeleagă. Ideea că sufletul părăseşte trupul, după moarte, în forma unei păsări este foarte larg răspîndită în lume şi de aici numeroasele credinţe şi practici rituale legate de anumite păsări.

Acest capitol introductiv este urmat de prezentarea sistematică a folclorului animalelor (obiceiuri, credinţe, practici magice) „from adders to zebras", de unde şi titlul acestei părţi — *Animal Folklore Alphabet*. Parcurgînd cele 85 de mici capitole, consacrate unui număr egal de vieţuitoare, avem o imagine de ansamblu clară asupra rolului, locului şi semnificţiei fiecărui animal în concepţia populară. Ceea ce se desprinde ca o caracteristică generală a acestor credinţe este bivalenţa atitudinii omului faţă de un anumit animal care în puţine cazuri este socotit în exclusivitate pozitiv sau negativ. Această apreciere ţine de foarte mulţi factori prescrişi de tradiţie, dintre care remarcăm caracteristicile individuale ale animalului (în special culoarea) şi condiţia de loc şi timp în care acesta vine în contact cu omul. În continuare, ne vom opri numai asupra ipostazelor mai importante în care animalele apar ca obiect al credinţelor populare, prezentate de V. Newall. Comportarea diferitelor vietăţi era observată cu multă atenţie în scopuri divinatorii, care scrutau viitorul omului, destinul său sub cele mai diverse aspecte. Cunoaşterea vremii, prevestirea calamităţilor naturale, atît de importante în societăţile agrare, erau anunţate tot de modul în care o serie de animale se comportau în momentele anterioare schimbărilor meteorologice. Concepţia populară despre caracterul fast sau nefast al animalelor, erorile populare în legătură cu trăsăturile lor fizice şi fiziologice, alături de simbolistica animală, formează o altă categorie de fapte cu o mare pondere în lucrare. Dar cele mai frecvente relatări vizează rolul animalelor în medicina populară: animale întregi sau diverse organe ca „materia medica" în medicina empirică şi rolul lor în descîn-

tecele şi vrăjile medicinii magice sau ale practicilor de magie neagră. Ori de cîte ori este posibil, autoarea dă explicaţia logică a acestor credinţe, practici, care îmbracă formele cele mai surprinzătoare şi derutante. O menţiune specială capitolului *The Bees*, frumosului material despre rolul albinelor în riturile funerare, comportamentul uman faţă de roiuri, capitol pe care-l socotim dintre cele mai izbutite ale lucrării.

Desigur, repertoriul de fapte putea fi completat cu foarte multe alte exemple, dar scopul lucrării nu a fost o prezentare exhaustivă, ci una selectivă şi reprezentativă, ceea ce este împlinit cu deplin succes.

C. B.

HANS FISCHER, *Völkerkunde-Museen*, în „Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde", Hamburg, vol. 1, 1971, p. 9—53.

Studiul se înscrie pe linia unor preocupări teoretice actuale. Autorul defineşte scopul, structura şi sarcinile muzeului etnografic în forma sa clasică. Se pune întrebarea dacă această formulă corespunde cerinţelor societăţii contemporane şi care sînt posibilităţile sale de modernizare.

H. Fischer este de părere că muzeografia etnografică trebuie să-şi formuleze în primul rînd scopurile urmărite şi să găsească cele mai eficiente metode de realizare a acestora. Scopul unui muzeu etnografic este înainte de toate comunicarea rezultatelor ştiinţifice ale etnologiei. În funcţie de ţelurile propuse se organizează structura şi conţinutul muzeului, culegerea materialelor, modalităţile de expunere, munca de cercetare, planificarea de perspectivă etc.

Autorul critică faptul că, pînă în prezent, muzeele etnografice s-au axat cu preponderenţă pe cultura materială (ergologie şi tehnologie) şi au neglijat alte domenii etnologice importante. În condiţiile în care numeroase aspecte de civilizaţie şi cultură au dispărut sau sînt pe cale de dispariţie, muzeograful are datoria de a le salva în primul rînd pe acestea.

Sarcina centrală în etapa actuală este modernizarea şi H. Fischer dă în acest sens o serie de indicaţii preţioase. Prin utilizarea celor mai moderne mijloace şi procedee de expunere va creşte gradul de atractivitate al muzeului etnografic conform gustului contemporan. Tehnicile estetice de expunere creează un complex funcţional mai accesibil în general, dar criteriile estetice nu trebuie să subordoneze pe cele ştiinţifice, ci dimpotrivă să contribuie la punerea lor în valoare. La baza organizării unui muzeu etnografic modern trebuie să stea o concepţie teoretică şi metodologică solidă, fudamentată de etnologi.

Criteriile decisive de selectare a exponatelor sînt cele de ordin etnologic. H. Fischer pledează pentru expunerea fenomenelor esenţiale, tipice de civilizaţie şi cultură, care caracterizează şi deosebesc în acelaşi timp o colectivitate umană sau o regiune de pe glob, şi este împotriva „cabinetelor de rarităţi" şi de elemente exotice, care atrag desigur mai mult pe vizitatori, dar care creează adesea o imagine eronată asupra unui popor sau a unei zone. Trebuie prezentate acele fenomene care reflectă procesul general de evoluţie a civilizaţiei şi culturii populare, transformările survenite, direcţiile şi tendinţele de dezvoltare, fantezia creatoare a omului şi capacităţile sale tehnice, progresul, raportul dintre tradiţie şi inovaţie. În lucrare se recomandă folosirea şi a altor categorii de exponate în afara celor clasice (obiectele propriu-zise): hărţi, desene, tabele, scheme, fotografii, texte scrise, diapozitive, filme, benzi de magnetofon etc.

În privinţa categoriilor de vizitatori cărora li se adresează expoziţia respectivă, autorul este de părere că trebuie atrase toate cadrele care lucrează în procesul de educaţie şi instrucţie (inclusiv părinţii cu copii mici) şi gupele de vîrstă tînără; problema grupelor de vîrstă se va rezolva în cele mai bune condiţii prin crearea unor secţii speciale pentru copii şi tineri.

H. Fischer subliniază necesitatea fundamentării unei planificări de perspectivă a muzeografiei etnografice de către muzeografii etnografi în colaborare cu alţi specialişti (psihologi, pedagogi, sociologi, decoratori, esteticieni etc.). În acest scop este nevoie de evaluarea obiectivă prin sondaje şi date statistice a eficacităţii fiecărui muzeu etnografic. În lucrare este propus un punctaj concret de aspecte care să fie urmărite şi pe baza cărora se va putea trece la analize mai aprofundate.

În etapa actuală, în ciuda existenţei unui arsenal de mijloace moderne de informare, muzeul etnografic rămîne un instrument utilizabil în mod eficient pentru comunicarea de cunoştinţe publicului larg, iar muzeografului etnograf îi revine în acest sens sarcini deosebit de importante.

M. M.

JÁNOS MANGA, *Ungarische Hirtenschnitzereien*, Budapest, Corvina Verlag, 1972, 93 p, +16 pl.

János Manga închină acest volum preocupărilor artistice ale păstorilor unguri, pe care Otto Herman, care s-a ocupat primul de acest domeniu, le-a denumit artă pastorală („Hirtenkunst").

Plecînd de la rădăcinile artei populare maghiare, păstorii au creat un univers artistic original, în conformitate cu forma specifică de viață, cu tradițiile, cu aspirațiile și cu concepțiile lor estetice.

După părerea autorului, se poate vorbi despre un stil artistic pastoral în Ungaria încă de la începutul secolului al XIX-lea. Deplina sa înflorire a avut loc în secolul al XX-lea.

Felul de trai singuratic, izolat de comunitatea sătească pentru perioade lungi de timp, viața tradițională în mijlocul naturii au imprimat o pecete caracteristică artei păstorului.

Folosind tehnici simple, dar ingenioase și materiale pe care le putea procura în imediata apropiere sau pe care le avea la îndemînă (lemnul, cornul, osul, pielea etc.), păstorul a fost obligat să-și confecționeze el însuși majoritatea sau principalele obiecte și unelte de uz cotidian. Nevoia continuă a omului de frumos l-a determinat pe păstor să le împodobească.

Autorul stabilește trei zone, și anume: Ungaria de vest sau Transdanubia, Cîmpia (pusta) maghiară și Ungaria superioară, în care apar în arta pastorală unele diferențieri determinate de condiții istorice, social-politice, economice, culturale etc. deosebite.

J. Mánga trece în revistă principalele obiecte și unelte ornamentate de păstori. De asemenea, analizează cele mai utilizate tehnici de ornamentare și tipurile de motive ornamentale. Sînt subliniate particularitățile zonale ale fiecărei categorii de fenomene.

Din bogatul material faptic se relevă deosebita varietate a motivelor ornamentale, echilibrul existent între elementele vechi și cele mai noi. Vechile motive geometrice se împletesc în mod armonios cu ornamentația florală amplă a Renașterii și a barocului, cu reprezentările florale naturaliste din secolul al XIX-lea, cu motivele zoomorfe și antropomorfe, cu scenele istorice, religioase, patriotice etc., creînd o sinteză originală. În lucrare este urmărită și evoluția modului de organizare a cîmpului ornamental.

Artistul păstor s-a inspirat din tehnicile, formele și ornamentele tradiționale văzute pe obiectele făurite de generațiile anterioare, a preluat elemente care nu-i aparțineau, dar principalul izvor l-a constituit viața de zi cu zi, îndeletnicirile sale, contactul intim cu natura. Din fenomenele pe care le-a observat, el a selectat imaginile care au corespuns gustului lui și al comunității pastorale din care făcea parte. Artizanul nu a copiat și nici nu a repetat în mod mecanic cele înregistrate, ci le-a recreat, îmbogățindu-le cu noi aspecte, care exprimau toate sentimentele și atitudinea sa față de mediu și societate. Deși posibilitățile de exprimare artistică sînt limitate de tradiție, de tipul de material, de suprafața de ornamentat, de fantezia cretoare a artistului și de experiența sa, există o gamă largă de variante.

Arta pastorală este o artă colectivă, stilul, tehnicile de bază, motivele și metoda compozițională formează o unitate, care nu exclude, desigur, variațiile legate de personalitatea artistului.

După părerea autorului, arta pastorală se remarcă prin realismul său. Chiar și elementele imaginare se compun din aspecte reale, interpretate într-o viziune proprie.

În final, autorul discută problema rolului tradiției în arta pastorală. Tradiția acționează foarte puternic și în permanență. Importanța ei nu poate fi subestimată. Dar, după opinia lui J. Mánga, prin tradiție nu se poate explica viabilitatea fiecărui motiv ornamental în parte. Tradiția trăiește atîta timp cît sînt necesare obiectele stabilite de ea. În procesul de preluare și transmitere apar modificări permanente ale conținutului și formei tradiționale. Acest fenomen trebuie analizat în lumina contextului în care se desfășoară.

În concluzie, J. Mánga relevă specificul artei pastorale maghiare determinat de condițiile de viață social-economice, politice și culturale proprii.

Volumul este întregit de o bogată ilustrație.

M. M.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

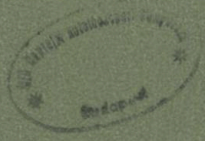
Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, str. Gutenberg nr. 3 bis

XF 1172



LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. 2 (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Izvoare folclorice şi creaţie originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCŞAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 19, nr. 1, p. 1—84, Bucureşti, 1974

I.P.I.—c. 3518

43407

Lei 20.—

XF 1972
200150
F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 19 BUCUREȘTI Nr. 2

1974

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ.

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Revistele se pot procura şi prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poştă), Bucureşti, str. Gutenberg, nr. 3 bis, sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuţa poştală nr. 2001 — telex 011631, Bucureşti, România, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" parait 6 fois an. Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
Bucureşti

F-117

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 19 1974 Nr. 2

SUMAR

Pag.

STUDII

ALEXANDRU I. AMZULESCU — Structura baladei familiale 87
ANDREI BUCŞAN — Unele sugestii pentru punerea în scenă a dansului popular (II) 95
SABINA ISPAS şi DOINA TRUŢĂ — Propuneri pentru catalogul liricii orale româneşti 113

MATERIALE

C. ERETESCU — Un caz singular de creator popular: Ambrose Moga 153
Fişier bibliografic 171

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 19 — 1974 — N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

ALEXANDRU I. AMZULESCU — La structure de la ballade familiale roumaine 87

ANDREI BUCŞAN — Quelques suggestions pour la mise en scène des danses populaires 95

SABINA ISPAS et DOINA TRUŢĂ — Propositions pour le catalogue de la poésie lyrique orale roumaine . . . 113

MATÉRIAUX

C. ERETESCU — Un cas singulier de créateur populaire : Ambrose Moga 153

Fichier bibliographique 171

STRUCTURA BALADEI FAMILIALE

AL. I. AMZULESCU

Din dorința, și din necesitatea, de a dobîndi criterii mai temeinice pentru clasificarea cîntecului epic, am folosit sugestii provenite din „Morfologia" lui V. I. Propp — îmbogățite prin aportul metodologiei, mai recente, a structuralismului și din semiologie — în încercarea de a contura profilul specific al eposului nostru eroic [1].

Cercetarea se cerea, firește, continuată cu egală atenție asupra baladei „propriu-zise" — categorie larg cuprinzătoare a cîntecelor narative cu subiecte din domeniul relațiilor domestice, pentru care am adoptat (în ediția din 1964 a *Baladelor populare românești*) termenul de „familiale"[2].

Recapitulînd mai întîi cele anterior stabilite, sînt de reținut următoarele:

Cadrul fundamental al modelului funcțional, obținut prin analiza, comparația și reducția treptată a „variantelor" discursului narativ în cîntecele eroice românești, este alcătuit din succesiunea și opoziția între:

— „situația inițială"
— secvența prejudicierii/lipsei
— secvența confruntării adversarilor
— secvența remedierii.

Elementele funcționale esențiale (funcțiile — „nucleu" ale secvențelor) sînt:

„i"
A/A′ (prejudiciere/lipsă)
L,V (luptă, victorie)
R(remediere).

Adăugînd „catalizele" funcționale ale fiecărei secvențe, rezultă următoarea schemă tipologică, desfășurată în partitură contrapunc-

---

[1] Cf. Al. I. Amzulescu, *Modelul funcțional al eposului eroic*, în „Revista de etnografie și folclor", 16 (1971), nr. 3, p. 189—206; *Modelul actanțial al eposului eroic românesc*, ibidem, nr. 4, p. 267—282.

[2] Cf. *Balade populare românești*, București, Editura pentru literatură, 1964, I, p. 193—228; cf. și considerațiile cu privire la clasificare, ibidem, p. 97—98.

tată spre a releva articulaţiile opozitive pe care se clădeşte modelul eposului eroic :

	„i"	situaţia iniţială	
a_1		acţiunea iniţială (a duşmanului)	} s. prejudicierii/lipsei
m_1		mediere (în slujba duşmanului)	
	A/A′	prejudiciere/lipsă	
m_2		mediere (în slujba eroului)	} secţiune pivot
a_2		acţiune contraofensivă	
m_3		intervenţia ajut./trădătorului	} s. confruntării
	L, V	luptă, victorie	
	R/⁻R	pedepsirea duşm./trădătorului, eliberarea victimei, împlinirea lipsei	} s. remedierii

Legile povestirii, stabilite de V. I. Propp : succesiunea obligatorie şi ireversibilă, ca şi omisibilitatea aleatorie a funcţiilor, se verifică şi în structura cîntecelor eroice româneşti.

Logica evoluţiei funcţionale pozitive (A/A′→R) constituie regula ; finalul negativ (⁻R) nu este exclus (în urma unei — posibile — *non*victorii).

Dacă secvenţa confruntării ocupă o poziţie centrală, funcţia *luptă* reprezintă nucleul specific al întregului lanţ funcţional.

Funcţiile A/A′ se află în raport de disjuncţie logică. De aceea funcţiile a_1 şi m_1 lipsesc din structurile care conţin funcţia A′.

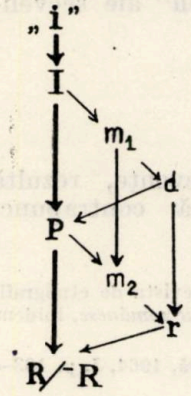
Pentru clasificarea tipologică finală, o primă dihotomie desparte structurile care cuprind funcţia A (*prejudiciere*) de structurile întemeiate pe funcţia A′ (*lipsă*) :

De o parte e *prejudicierea pedepsită* (A→R), eroismul răzbunării, eroismul rezistenţei şi al eliberării — majoritatea subiectelor (ex. *Badiu*).

De altă parte e eroismul orgolios, eroismul agresiv al îndrăznelii şi încumetării, adesea pedepsite — *tipul Hyvris-Nemesis* (A′→R/⁻R) (ex. *Gerul*, *Vidros*).

Fiecare din aceste prime două categorii tipologice e susceptibilă de o a doua dihotomie :

Dacă victoria e urmarea unei ciocniri violente a adversarilor (funcţia *luptă* propriu-zisă), e cîntecul eroic „propriu-zis" (ex. *Novac şi fata sălbatică*).



Dacă victoria e urmarea împlinirii „încercărilor grele" suferite de erou (lupta înlocuită prin *probe*), e cîntecul aventurii eroice (ex. *Mizilca*, *Corbea*).

Analizînd şi comparînd, în continuare, numeroase subiecte din şirul baladei familiale, am obţinut în cele din urmă această schemă tipică esenţială, care stă la baza structurii eposului familial :

Comentarii : Şi în balada familială acţiunea narativă propriu-zisă este de obicei precedată de „situaţia iniţială". Aşa cum arăta V. I. Propp, „situaţia iniţială comportă descrierea unui trai fericit şi a unei bunăstări materiale aparte ... Această bunăstare constituie, se înţelege, un fundal contrastant pentru nenorocirea care se apropie" [3].

[3] Cf. V.I. Propp, *Morfologia basmului*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 32.

E cazul începutului în diverse subiecte de baladă, precum: *Oleac, Tudor dobrogean, Uncheșeii* ș.a. Această parte introductivă a narațiunii eposului domestic e uneori destul de dezvoltată (ca în *Oleac* și *Tudor dobrogean* — unde se narează mai întîi însurătoarea eroului, prin utilizarea motivului „cearta fetelor: bogata și săraca", apoi se stăruie în povestea îmbogățirii sale; sau în *Uncheșeii* — unde se arată cum după multă vreme s-a născut feciorul mult dorit, cum a crescut, s-a îndrăgostit și cum s-a însurat...).

Alteori, mult mai concentrată, situația inițială se rezumă la localizarea acțiunii (apar adesea aici, *ab initio*, prepozițiile *la*, *pe* sau adverbul de loc):

La cea casă mare...
Pe-un picior de plai...
Pe Argeș în jos...
Sus, la Inindioară...

Îndată apoi, după cum remarca și V. I. Propp, „sînt enumerați membrii familiei sau, alteori, viitorul erou este pur și simplu introdus în scenă, fie prin menționarea directă a numelui său, fie prin descrierea condiției sale [4]". Exemplu:

Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Iată vin în cale,
Se cobor la vale
Trei turme de miei,
Cu trei ciobănei.
Unu-i moldovan,
Unu-i ungurean
Și unu-i vrancean...

Situația inițială cuprinde astfel antecedentele încordării dramatice, după care încep conflictul și acțiunea narativă propriu-zisă.

Am denumit cu termenul *Impas* [simbol I] elementul narativ, al momentului critic — moment esențial —, care prinde să destrame liniștea și bunăstarea din cadrul situației inițiale.

Pentru ceea ce constituie problema segmentării, a delimitării „marilor unități semnificante" (după terminologia lui R. Barthes [5]), această articulație apare adesea marcată în discursul narativ prin conjuncția adversativă *dar*, *iar*: ... *Iar* cel ungurean/ Și cu cel vrancean ...; ... *Dar* orice lucra, / Noaptea se surpa ...

Tipologia situațiilor din balada domestică se concentrează aici, cel mai frecvent, în cîteva elemente funcționale din sferele semantice: amenințare / cerere / provocare / laudă trufașă / pîră.

Mențiune importantă: ca și în cazul basmului și al eposului eroic, tulburarea vine cîteodată **din afară**, înscriindu-se în aspectul funcțional conturat de V. I. Propp drept *prejudiciere* — **A** [vezi *Moșneag bătrîn, Soacra rea* — feciorul e chemat la oaste; *Oleac* ajunge în sapă de lemn:

Dușmanii l-au pus la bir ...

[4] Cf. *ibidem*, p. 30—31.
[5] Cf. R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1971, p. 81.

Eroul este pîrît la ospățul domnesc (*Dobrișan*, *Iordăchiță al Lupului*). Amenințarea malefică dăinuie de asemenea zidul lui *Manole*, iar ortacii ucigași amenință viața ciobanului din *Miorița*].

În alte cazuri însă, pricina tulburării și a destrămării situației inițiale o constituie un mobil **lăuntric**, psihologic, asimilabil cu ceea ce V. I. Propp a denumit *lipsa* — **A'** (unuia din personaje „îi lipsește ceva, dorește să aibă un lucru oarecare" [6]). Este, spre pildă, pornirea pătimașă a fratelui incestuos, din *Soarele și luna*; *Sora otrăvitoare* dorește dragostea și căsătoria (pentru care își va ucide fratele); *Neguța* dorește dragostea lui Vlaicu pîrcălabul (pentru care va ucide pe Oancea chirigiul) etc.

Ca și în eposul eroic, momentul critic al Impasului (conturat astfel, fie ca prejudiciere, fie ca lipsă) este urmat de articulația funcțională pe care am denumit-o „mediere$_1$" [m$_1$]. („Nenorocirea sau lipsa sînt comunicate" — observa V. I. Propp [7].)

Medierea se realizează semantic în eposul domestic mai frecvent ca: rugăminte / legămînt / sfat / poruncă. Rugăminte adresează feciorul chemat la oaste mamei, să îngrijească „cu colac și lapte dulce" pe nora ei, în *Soacra rea*; legămînt pe șapte ani de așteptare lasă celor rămași la vatră feciorul *Moșneagului*, plecînd la oaste; Soarele poruncește Ianei să se gătească de cununie, în *Soarele și luna*, iar *Oleac* poruncește soției să se gătească de tîrg; Constantin, „legăior dintîi", sfătuiește pe *Voica* să-și dea fata după negustorii nadoli, care o peteșe; *Milea* „strigă dintre munți" nenorocirea-i prefăcută și roagă, rînd pe rînd, tată, mamă, frate, soră, să-i scoată șarpele din sîn; *Manole* comunică zidarilor visul său, „iar cea *Mioriță*" destăinuie stăpînului complotul și primejdia etc.

Următoarea articulație funcțională a baladei e momentul narativ despărțire (plecare) [d], asupra căruia nu este necesar a stărui în exemplificări, pentru a concentra comentariul. Se cuvine însă menționat că prin aceasta secvența prejudicierii își rotunjește conturul.

Urmează secvența centrală, a confruntării, pe care am însemnat-o în modelul propus cu inițiala P — probe, în înțelesul de „épreuves" — încercări dramatice.

Aceasta constituie partea de maximă încordare, de nod al conflictului narativ. Se confruntă totdeauna aici două atitudini, două moduri contrastante de comportare. Stau față în față, sub diverse forme funcționale concrete, pe de o parte *abuzul*, care împinge la persecuție și crimă; pe de altă parte, două varietăți principale de comportament, care semnifică starea de victimă a abuzului. În fața abuzului stă, de cele mai multe ori, totala *resemnare*, cu variantele funcționale: supunere și chiar sinucidere; alteori, un fel de *pseudo-opoziție*: refuz, neascultare-încălcare, fugă (toate acestea, cum se vede, varietăți atît de îndepărtate de funcționalitatea tipică de manifestare a energiei combative din eposul eroic prin funcțiile, acolo specifice modelului eroic: luptă-victorie!).

P
- abuz: persecuție > crimă
- resemnare: supunere > sinucidere
- pseudo-opoziție: refuz > neascultare-încălcare > fugă

[6] Cf. V.I. Propp, *op. cit.*, p. 39.
[7] Cf. *ibidem*, p. 40.

Cîteva exemple : cel mai uşor de descifrat e poate cazul *Soacra rea* (abuz manifestat prin persecuţie cvasicriminală — respectiv, totala resemnare şi supunere a norei claustrate şi hrănite în rînd cu dobitoacele curţii) ; abuz e atitudinea lui *Oleac* îndemnîndu-şi soţia să se gătească de tîrg „la cei negustori" — soţia se supune docilă, chiar dacă textul narativ o arată uneori lăcrimînd în resemnarea ei ; resemnare combinată cu o vagă pseudo-opoziţie e în atitudinea *Moşneagului* care-şi taie via, în loc să ... întoarcă coada sapei spre nora abuzivă, ce se nunteşte acasă, în sat, cu logodanii ei ...

Necesitatea concentrării expunerii nu îngăduie a evoca şi comenta mai multe exemple din această articulaţie esenţială — cea mai complexă şi cea mai variată sub raportul concretizării ei funcţionale, ca fenomenologie narativă.

Pentru ceea ce constituie caracterul implicit, de lecţie etică, exemplară, cuprins în oricare din aceste modeste, mai mult sau mai puţin complicate, istorioare cîntate din balada familială, trebuie însă menţionat că momentul maximei încordări dramatice din secvenţa probelor declanşează efectul psihologic de *catharsis* — în înţelesul aproape terapeutic pe care Aristot, ca fiu de medic, l-a dat acestei noţiuni etico-estetice [8]. În secvenţa probelor se confruntă *frica* şi *mila* în sufletul ascultătorului, urmărind de-o parte *triumful răutăţii*, de altă parte *suferinţa inocenţei*, ceea ce duce, negreşit, în acelaşi timp la revoltă şi înduioşare, pentru ca *ab uno disce omnes* ! Căci în aceasta trebuie căutat rostul existenţei şi al perpetuării tuturor acestor subiecte.

Urmează secvenţa remedierii — respectiv, în terminologie clasică, deznodămîntul.

Ca articulaţii funcţionale proprii acestei secţiuni narative, apare uneori aici mai întîi o a doua funcţie a medierii [m_2], un nou moment al comunicării şi confesiunii. [Ex. : fiul *Moşneagului* află de la bătrîn pricina înverşunării cu care acesta îşi scoate via din rădăcină ; aici este şi locul dialogului revelator dintre „fata popii Oprii" — nevastă vîndută şi turculeţul cumpărător (*Oleac*) ; sau al dialogului, cu ciudate întrebări şi răspunsuri, între Voichiţa şi fratele strigoi (în balada *Voica*) ; *Sora otrăvitoare*, ca şi *Neguţa* (ucigaşa lui Oancea), îşi cheamă zadarnic iubitul înspăimîntat de crimă ; ciobanii ajunşi într-un tîrziu la casele lui *Tudor dobrogean* — ucis din nesocotinţă, de soţie şi de mamă — fac cunoscut că stăpînul lor se întorsese acasă în timpul nopţii ; etc.]

Urmează momentul funcţional regăsire (întoarcere) / recunoaştere (demascare) [r] — moment atît de larg comentat şi teoretizat încă de Aristoteles, în ce priveşte „recunoaşterea" pentru structura tragediei [9]. Ca şi pentru tragedia antică, se cuvine a sublinia pregnanţa acestui moment funcţional, ca moment organic necesar al eposului nuvelistic. (Exemplele ar fi aici de prisos [10].)

Momentul funcţional „recunoaştere" face să se precipite însăşi dezlegarea finală a acţiunii, prin ceea ce am denumit articulaţia „remediere" [R], cu aspectele ei semantice de **pedeapsă (răzbunare)**, concretizată sub

---

[8] Cf. Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1957, p. 39 şi 123—132.

[9] Cf. *ibidem*, p. 34—37 şi 51—55.

[10] Unele observaţii utile în acest sens, a. S. Ispas, *Observaţii cu privire la funcţia „recunoaştere" în baladă*, în „Revista de etnografie şi folclor", 16 (1971), nr. 3, p. 225—230.

o destul de largă varietate de situaţii concrete : de la lamentaţie (în *Vălean*, spre pildă) la blestem (în *Logodnicii nefericiţi*, *Mogoş Vornicul*), izgonire sau ucidere (*Soacra rea*, *Sora otrăvitoare*), hecatombă (*Lenore*, *Meşterul Manole*, *Iordăchiţă al Lupului*) şi / sau **răsplată (împăcare)** : domnul împărţind scaunul cu Dobrişan recunoscut ca frate ; soţia vîndută, redată lui *Oleac* ; Stăncuţa cea trufaşă, dar înşelată, devenind soţia vicleanului *Iencea*, iar soţia lui *Tudor dobrogean* alegîndu-şi de soţ pe cel mai chipeş dintre argaţii soţului ucis din imprudenţă, etc.

Se învederează astfel dihotomia articulaţiei finale a modelului : sfîrşit tragic, întunecat / sfîrşit optimist, luminos. Această ambiguitate funciară a modelului eposului domestic ne îndreptăţeşte să socotim că nu atît deznodămîntul final, ci mai curînd secvenţa probelor stă la baza efectului catarctic al lecţiei etice deslușite din structura narativă a baladei familiale.

Menţiune aparte : o varietate subtilă de răsplată şi împăcare e, desigur, metamorfoza metaforică a arborilor îmbrăţişaţi crescuţi din mormintele *logodnicilor nefericiţi*, interpretabilă ca o reînviere a victimelor inocenţei supuse persecuţiei ; *Meşterul Manole*, victimă inocentă a nobilei sale înverşunări creatoare, prăbuşit din înaltul mănăstirii, se preface şi el în „fîntînă curată", ce susură şi azi în preajma mănăstirii ; Soarele şi Iana sinucigaşă se metamorfozează în *Soarele şi luna*, astre în veci strălucitoare pe cerul zilei, respectiv al nopţii ; însuşi ciobanul din *Mioriţa* se complace în subtila alegorie moartea-nuntă cu natura, fără a se prăbuşi cu totul în neant ; etc. (Voi reveni asupra *Mioriţei*.)

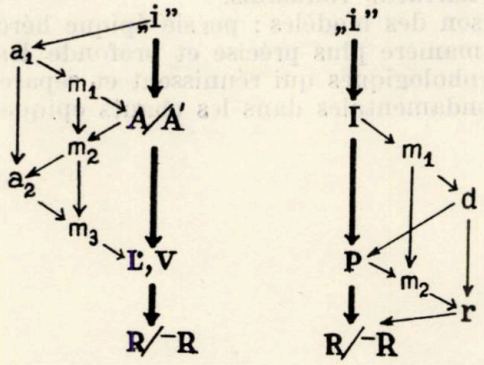
Trebuie subliniat, în privinţa celor două legi ale naraţiunii stabilite de V. I. Propp, mai întîi că, în ce priveşte legea succesiunii obligatorii a funcţiilor (ele urmîndu-se neclintit şi decurgînd în mod firesc unele din altele), această lege se manifestă pe deplin şi în balada familială. Se verifică de asemenea legea omisibilităţii aleatorii a unora dintre funcţii. Faţă de o serie de subiecte cu schema funcţională saturată, înfăţişîndu-se ca o concretizare neştirbită a modelului funcţional, în toată plenitudinea sa (ba chiar cu posibila reluare a unora dintre funcţii, prin duplicare şi triplicare) — exemplu de model saturat : *Moşneag*, *Soacra rea*, *Oleac*, *Voica* ş.a. ; exemplu de duplicări şi triplicări ale unor funcţii în *Milea* sau în *Cucul şi turturica* —, sînt, în schimb, destule cazuri de subiecte construite eliptic, cu menţiunea că nu pot lipsi nicidecum funcţiile-pilon sau nucleu :

(Impas)
↓
P(robe)
↓
R(emediere),

funcţii omisibile fiind doar cele secundare, şi îndeosebi d (despărţirea, plecarea — cu pandantul său, întoarcerea ; exemplu despărţirea lipseşte, spre pildă, totdeauna din *Milea*).

Este de menţionat, în sfîrşit, că ciudata transpoziţie în ipotetic din partea a doua a cîntecului *Mioriţei* nu e un fenomen cu totul singular. În ipotetic, ca un subtil şi antrenant „suspense", se desfăşoară şi caruselul amoros din *Cucul şi turturica* (sau din celelalte forme ale metamorfozelor de acelaşi tip : *Tudoriţa şi moşneagul*, *Neghiniţă neagră* etc.).

În cele din urmă, chiar şi cea mai sumară privire comparativă a celor două modele (Eposul eroic/Balada), puse faţă în faţă, reliefează destul de sugestiv sensibila diferenţă de modalitate a construcţiei între structura tipică a celor două categorii fundamentale din sistemul global al cîntecului nostru narativ :



Se ştie că pentru acelaşi mecanism generativ sînt, desigur, posibile mai multe modele [11]. În volumul *Educaţie şi limbaj* [12], R. Niculescu a şi propus, dealtfel, o versiune proprie a modelului baladei familiale, aspirînd către o formulă mai apropiată de ceea ce poate fi un model matematic. Fără a se exclude, formula sa şi cea propusă aici se întregesc negreşit reciproc. Am socotit totuşi folositor a imagina un model care să ofere o posibilitate mai grăitoare de comparaţie nemijlocită a structurii baladei faţă de modelul structural pe care l-am propus pentru eposul eroic, scoţînd astfel mai uşor şi mai direct în evidenţă ceea ce este pînă la un punct comun în cele două structuri narative, care, deşi atît de deosebite, dovedesc cel puţin unele evidente elemente de contact şi asemănare.

Dealtfel, consideraţiile metodologice din studiul despre *Gramatica basmului*, recent publicat de S. Fotino şi S. Marcus [13], legitimează demersul nostru, ca o etapă preliminară, necesară unei cercetări ulterioare, în condiţii consecvent matematizante, a mecanismului generativ propriu diverselor structuri din cîntecele noastre narative.

LA STRUCTURE DE LA BALLADE FAMILIALE ROUMAINE

RÉSUMÉ

L'article continue la recherche commencée par « Le modèle fonctionnel » et « Le modèle actantiel » de la poésie épique héroïque roumaine (contributions publiées dans la *Revista de etnografie şi folclor*, t. 16/1971).

[11] Cf. S. Marcus, Ed. Nicolau, S. Stati, *Introducere în lingvistica matematică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1966, p. 73 ; vezi şi *Elemente de lingvistică structurală*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1967, p. 14.

[12] Cf. R. Niculescu, *Model şi sens în balada populară românească*, în vol. *Educaţie şi limbaj*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1972, p. 149—158.

[13] Cf. S. Fotino şi S. Marcus, *Gramatica basmului*, în „Revista de etnografie şi folclor", 18 (1973), nr. 4, p. 225—261, şi nr. 5, p. 385—361.

L'analyse comparative des sujets qui constituent la catégorie de la ballade « familiale » — la ballade « proprement dite » (selon « Indice tematic şi bibliografic » dans l'édition *Balade populare româneşti*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964, I, p. 105—279) — aboutit à établir le schéma essentiel des fonctions spécifiques pour cette catégorie morphologique des chants narratifs roumains.

La comparaison des modèles : poésie épique héroïque/ballade familiale relève d'une manière plus précise et profonde les différences et les ressemblances morphologiques qui réunissent et séparent les deux structures narratives fondamentales dans les chants épiques roumains.

UNELE SUGESTII PENTRU PUNEREA ÎN SCENĂ A DANSULUI POPULAR (II)

ANDREI BUCȘAN

E) Aspectele complementare ale dansului nu sînt, desigur, secundare. Ele fac parte din ființa lui, în ambianța originară, fiind atît de organic legate de el încît majoritatea interpreților nici nu-l pot executa fără melodia proprie lui [60], strigăturile lui, uneori chiar costumul [61] sau accesoriile adecvate. Totuși se poate observa că oarecum se acceptă tacit o elasticitate periculoasă, care duce la tot felul de jonglerii în tratarea acestor aspecte, cînd este vorba de prezentarea lor pe scenă. Să examinăm problemele principale care ni se pun în această privință.

1. *Muzica* dansului este corolarul lui firesc; ca atare, ea apare aproape ca o categorie a morfologiei dansului și deci trebuie tratată cu deosebită seriozitate. Ne vom ocupa de cîteva serii de probleme care privesc exclusiv melodiile dansurilor aduse pe scenă și interpretarea lor, din punctul de vedere al legăturii cu spectacolul coregrafic.

a) Este normal să pretindem ca *melodiile* de joc cîntate pe scenă să aparțină dansului respectiv, zonei sau ocaziei respective. Facem abstracție de încălcările curente ale acestei cerințe în prezentările scenice [62]. Recunoaștem însă că nu este o mare nenorocire dacă melodia nu aparține chiar dansului montat ci unei variante înrudite, nu chiar satului sau zonei ci vecinătății imediate, sau circulă la altă ocazie decît cea prezentată. Firesc este însă ca atît practicanții dansului, cît și spectatorii să perceapă legătura specifică a melodiei cu dansul [63].

---

[60] Este greu de aflat dansatori populari care să execute un dans fără a auzi melodia respectivă; în cel mai rău caz și-o fluieră singuri; foarte greu însă acceptă să joace după altă melodie cu ritm asemănător.

[61] Dispariția aproape generalizată în ultimul timp a costumului face ca numai dansurile de la ocazii speciale (de exemplu cele din cadrul obiceiurilor speciale de Anul Nou) să mai creeze o asemenea reticență.

[62] De exemplu, într-un spectacol de dansuri „bănățene" al unui ansamblu *bănățean* ni s-a oferit o melodie de *Țarină* din Abrud (arhicunoscută); la mirarea noastră, ni s-a răspuns: „Da, dar e foarte frumoasă!" (!!)

[63] Nu ne referim aici la echipele sătești care sînt ținute să respecte foarte strict repertoriul muzical-coregrafic local.

Rev. etn. folc., tom. 19, nr. 2. p. 95—111, București, 1974

b) *Legătura* muzicii cu dansul prezintă unele particularităţi care trebuie respectate în prezentare; credem că acestea s-ar putea grupa după cum urmează.

— *Forma de expresie* este, de cele mai multe ori, instrumentală; totuşi, nu trebuie neglijate posibilităţile, mai rare dar totuşi existente în folclorul românesc, de exprimare vocală cîntată sau semicîntată[64].

— *Suprapunerea* frazelor muzicale pe figurile de dans; în dansul românesc, într-un număr foarte mare de cazuri, se întîlneşte fenomenul neconcordanţei dimensionale, figura de joc fiind mai lungă sau mai scurtă decît fraza muzicală [65]. Faptul este deosebit de caracteristic multor zone din ţară şi putem spune că este specific românesc; în prezentările scenice el nu este însă niciodată pus în evidenţă, ci dimpotrivă anulat prin „ajustări" ale lungimii figurii pentru a o aduce în concordanţă cu melodia. Astfel se renunţă cu uşurinţă la o trăsătură care dă o mare individualitate dansului românesc şi care ar trebui să fie scoasă în relief cu orice preţ, pentru că ea este o sursă importantă de elemente expresive [66].

c) Destul de multe lucruri sînt de spus despre executanţii melodiei de joc şi despre execuţie în sine. Ne limităm la cîteva aspecte.

— Ceea ce apare de multe ori şocant în spectacole este numărul mare de instrumentişti, care cîteodată depăşeşte chiar pe cel al dansatorilor. La sat nu se întîlneşte aceasta : în majoritatea cazurilor 2—3 muzicanţi, maximum 5—6 [67], sînt suficienţi pentru a se face auziţi şi gustaţi; uneori există un singur violonist, ceteraş sau fluieraş. Şi aici trebuie să ne ghidăm după specificul zonei sau al ocaziei respective, uneori chiar şi după cerinţele piesei respective; dar în nici un caz nu există vreo lege a scenei care să ne oblige la umplerea ei cu muzicanţi. Sonoritatea nu cîştigă pentru că intensitatea creată de prezenţa prea multor instrumente face să se piardă fineţea liniei melodice a unor piese care sînt făcute să fie ascultate pentru a fi jucate. Deci, gigantismul unor asemenea ansambluri nu este numai antifolcloric, dar şi inestetic [68].

— Unele particularităţi ale prezenţei muzicanţilor la joc, statică sau activă, ţin de specificul manifestării şi ele pot fi scoase în evidenţă pe scenă. Citărn cîteva fapte din multele care se întîlnesc.

Astfel, în unele zone din nordul Transilvaniei se obişnuieşte ca muzicanţii să ia loc într-un foişor ridicat deasupra spaţiului de joc; desigur aceasta le permite să urmărească mai bine paşii dansatorilor, care ritmic sînt destul de complicaţi [69]. La unele dansuri, muzicanţii însoţesc şirul în ocolire, urmărind în acelaşi scop [70] mersul şi figurile conducătorului. Uneori schimbarea melodiei, anunţată de o comandă, determină schim-

[64] Vom reveni în curînd, cînd va fi vorba de texte.

[65] Acest aspect ar ţine mai mult de morfologia dansului; îl înglobăm totuşi aici pentru că anterior nu se vorbise încă de muzică.

[66] Ştim că nu e uşor să se realizeze aceasta, dar ne întrebăm cum o realizează dansatorii ţărani?

[67] Şi aceasta mai ales la nunţi.

[68] Nu mai vorbim de faptul că se procedează de-a valma, folosindu-se aceeaşi cohortă de muzicanţi şi instrumente indiferent de zona prezentată.

[69] Iar nu pentru a se feri de unele „incartade" ale dansatorilor, cum s-ar putea crede.

[70] La *Brîul* din Muntenia, la *Brîul pădurenesc* etc.

barea bruscă a frazei muzicale de către executant [71]. Întîlnim şi cîteva exemple de dansuri cu melodii exclusiv vocale sau chiar, rar de tot, fără melodie [72]; faptele sînt interesante ca relicve şi raritǎţi folclorice şi în cazul că vor fi aduse pe scenă ele trebuie conservate ca atare, fără a fi introduşi instrumentişti. În schimb, nu am întîlnit niciodată la sat faimoasele „breakuri", care întrerup melodia pentru a se auzi mai bine ritmul paşilor[73], modă adoptată de curînd şi care nu are nici un temei. Dimpotrivă, sînt de acceptat, desigur de la caz la caz, unele intervenţii ale tarafului în fazele fără joc, aşa cum se întîmplă şi la ţară, de exemplu în montarea unui obicei, cînd jocul este întrerupt dar desfăşurarea continuă cerînd un „intermezzo" muzical (o doină, un cîntec ritual sau altceva), sau la terminarea horei satului, cînd se cîntă „marşul de plecare" etc.

Multe exemple de acest fel se mai pot găsi; am ales doar cîteva pentru a atrage atenţia asupra unor fapte care în general trec neobservate şi care, existînd în realitatea folclorică, merită şi pot să fie valorificate pe scenă. Un singur lucru s-ar mai putea adăuga la cele de mai sus, ca o condiţie esenţială: intervenţia muzicii ca participare umană şi materială trebuie să fie cît mai *discretă*, pentru a nu se suprapune strident valenţelor dansului, căruia îi constituie în acest caz [74] un complement necesar, iar nu supraordonat.

2. *Textele* de joc în prezentarea scenică trebuie să ţină seama de îmbinarea dintre specificul genului şi planurile folclorice care trebuie reflectate.

a) *Forma de expresie* are cîteva tipare bine precizate:

— textele *strigate* sînt în majoritate; ele se întîlnesc în aproape toată ţara, cu menţiunea că actualmente în toată partea de sud (Banat, Oltenia, Muntenia, Dobrogea) ele sînt în dispariţie; rolul lor rămîne foarte puternic în restul ţării şi mai ales la anumite tipuri de joc;

— textele *semicîntate* sînt răspîndite în nord-vestul ţării (Bihor, Oaş), ca o trăsătură zonală;

— textele *cîntate* apar ca relicve în unele zone (Tîrnave, nordul Moldovei) şi sînt limitate la cîteva jocuri; în rest apar la unele ocazii speciale (nuntă etc.) [75];

— textele *recitate* sînt şi mai rare, fiind folosite numai la cîteva dansuri [76];

— interjecţiile, care apar sub forma unor cuvinte de îndemn sau a unor simple chiote, sînt desigur general răspîndite, dar diferă de la zonă la zonă.

---

[71] De exemplu la *Danţul* din Răşinari, jud. Sibiu, cules de noi.

[72] De exemplu *Încîlcita* din Şeghişte, jud. Bihor.

[73] Exceptînd dansul vocal *Purtata de fete* din Căpîlna, jud. Alba; este însă, credem, doar o pauză de respiraţie, aici nefiind vorba de instrumente muzicale şi nici de o mare virtuozitate a paşilor; dealtfel avem temeiuri să ne îndoim de totala autenticitate a acestui dans aşa cum îl vedem în ultima vreme prezentat pe scenă chiar de ... fetele din Căpîlna.

[74] Al prezentării de dansuri.

[75] De exemplu textele cîntate de lăutar la *Nunească* în Oltenia şi Muntenia subcarpatică; vezi A. Bucşan, *Elemente expresive în textele de joc*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 10, 1965, nr. 5, p. 519—527.

[76] De exemplu *Căţeaua*, dans comic, *ibidem*.

b) *Conținutul literar* poate fi :

— *liric* (erotic, satiric, meditativ etc.) ; îl întîlnim cel mai frecvent, temele circulînd de la o zonă la alta și de la un joc la altul ; totuși la o analiză atentă se constată anumite preferințe tematice pe plan zonal sau tipologic ;

— *epic* ; caz rar întîlnit [77], trebuie să luăm în considerare însă și unele texte scurte care reflectă mici episoade din viața curentă [78] ;

— *de comandă* ; acestea sînt caracteristice unor tipuri anume, dar se poate observa că pentru același tip distribuția zonală nu este aceeași.

c) *Elementele expresive* au în general un „iz" local ; o parte din ele le vom regăsi cînd ne vom ocupa de *stil* ; menționăm însă aici următoarele :

— *execuția* poate fi în *monolog*, în *dialog*, *antifonică* sau *polifonică* ; ultimele două forme sînt mai rare, este dealtfel de examinat de fiecare dată *cine* și *cînd* strigă sau cîntă (bărbați, femei sau fete, muzicanți etc.)[79] ;

— *pronunția* este totdeauna un apanaj al graiului respectiv ; dar în acest cadru se pot ivi diferențe între generații [80] ;

— *intonația* aparține de asemeni specificului zonei ; dar trebuie să facem o distincție între accentul *tonic* — uniform tratat în toate zonele [81] —, cel *muzical* — diferențiat după zone — și cel *metric*, la care se produc și diversificări care țin de esența tipului coregrafic [82] ;

— *suprapunerea* textelor pe dimensiunile frazelor muzicale și ale figurilor de joc este de asemeni un fenomen local.

d) Am dat intenționat o simplă înșiruire a problemelor pe care le ridică textele de joc, cînd este vorba să le aducem în scenă. Am evitat să oferim soluții, pentru că acestea vor fi sugerate de la caz la caz de planurile folclorice prezentate. Dar ca și mai înainte vom adăuga că, pe de o parte, improvizațiile artificiale nu aduc valențe artistice deosebite și că, pe de altă parte, faptele folclorice pot fi acceptate, și în acest domeniu, pe scenă, întrucît nu contravin în nici un chip criteriilor de reprezentare.

3. Nu avem intenția să facem aici un proces al utilizării *costumului* popular în spectacolele așa-zis folclorice. Este banal să spunem că acest costum trebuie să fie adecvat zonelor, tipurilor sau ocaziilor ilustrate ; este la fel de banal să semnalăm raritatea îndeplinirii acestui deziderat, care, dimpotrivă, este de cele mai multe ori bagatelizat, prin neglijarea specificului nativ și prin introducerea unor note uniformizante sau variate

---

[77] Mai frecvent la aromâni.

[78] De exemplu la o nedeie din nordul Olteniei, în 1965, s-a jucat o *Învîrtită* pe textul baladei *Uncheșeii* — fără muzică instrumentală (fapt comunicat de A. Giurchescu — cercetător).

[79] Astfel, femeile nu strigă decît în anumite zone și la anumite ocazii : nunți, șezători etc. — iar nu oricînd și oriunde, așa cum se obișnuiește în ultimul timp în prezentările scenice. Strigatul în grup este de asemeni rar uzitat altfel decît ca răspuns, în dialog, sau la unele ocazii speciale.

[80] Care pot fi și ele subliniate în joc.

[81] Datorită unității lingvistice ; aceleași neregularități apar peste tot, de exemplu cînd se strigă : *Foaie verde ca nalbá* etc., ceea ce contravine accentului tonic.

[82] La dansurile de virtuozitate se observă de multe ori existența accentului în contratimp, care de fapt reprezintă o prelungire a efortului muscular efectuat de pașii jocului (vezi A. Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, 1971, p. 290).

strident, de proveniență artizanală. Ne mulțumim să constatăm, pe de o parte, că ceea ce constituie costumul popular este apt de a fi prezentat pe scenă [83] : *acoperămîntul capului* (pălării, căciuli, marame etc.), *îmbrăcămintea* (cămăși, cojoace sau pieptare, brîie sau chimire, cioareci sau ițari etc.), *încălțămintea* (opinci, ghete sau cisme etc.), diverse *accesorii* (bîte, basmale etc.) și, pe de altă parte, că inovațiile pe care le-am putut „admira" în ultima vreme nu ridică cu nimic valoarea artistică a costumului popular tradițional și nu-l fac mai „scenic". Cîteva chestiuni de principiu trebuie totuși atinse în anumite privințe unde există sau se creează voit unele confuzii.

a) *Elementele* portului nostru popular, cu toată incontestabila lor bogăție, cunosc anumite limite pe care nu le putem încălca fără a ajunge la hibridizare, fie amestecînd zonele, fie alterînd specificul național. Fără a intra în detalii, ne permitem să formulăm cîteva observații generale.

— *Piesele* costumului sînt cele adecvate și nu altele ; orice inovație este lipsită de sens. Dăm un singur exemplu : în toată țara s-a folosit și se mai folosește, ca încălțăminte, opinca și — mai nou — gheata, cismele apar doar sporadic, în 2—3 zone, în trecut „grănicerești" ; generalizarea lor nu este justificată [84]. Trebuie să respectăm ceea ce este specific fiecărui fenomen, nu numai în esența lui dar și ca arie de răspîndire ; în orice caz, nu vom accepta nimic din ceea ce este străin creației noastre populare [85].

— *Dimensiunea* pieselor urmează și ea anumite reguli. Astfel, în anumite zone întîlnim cioareci strîmți, în altele pantalonii mai scurți și largi ; pălăriile cu borurile mici sînt caracteristice unor zone ciobănești ; poalele femeilor nu se ridică nicăieri mai sus de genunchi [86] ; chimirele sînt de obicei mai late la bătrîni decît la tineri, etc. Toate aceste detalii trebuie studiate cu grijă, de fiecare dată, pentru ca ele să prezinte ceea ce vrem să arătăm că este propriu unei anumite zone sau alteia.

— Ornamentele de la fiecare piesă (cămăși, pieptare, chimire, pantaloni, bastiste etc.) sînt și ele locale. În cazul unor prezentări cu caracter mai general — de exemplu a unei regiuni — ele pot varia, firește, dar totdeauna în limitele existente. Circulația haotică a motivelor nu trebuie încurajată, chiar în cazul în care în ultima vreme s-au produs asemenea hibridizări în mediul rural însuși [87] ; cu atît mai mult să le evităm cînd vrem să demonstrăm un specific determinat.

— *Culorile* folosite în costumul popular românesc sînt întotdeauna discrete ; am putea spune că aceasta este îndeosebi nota lui distinctivă

---

[83] Exceptînd, desigur, unele accesorii obscene, de exemplu *phallus*-ul călușarilor etc.

[84] Ostracizarea opincilor pe motivul că ele ar reprezenta un stadiu de viață mai „înapoiat" este de-a dreptul ridicolă.

[85] De exemplu, la capitolul „încălțăminte", de care am vorbit, nu sînt de admis pantofii, decupați sau nu, sandalele etc.

[86] Iar nu așa cum vedem de atîtea ori „minifuste" pseudofolclorice.

[87] De exemplu moda portului mărginean sau a celui muscelean, care s-au întins și în alte regiuni.

față de nuanțele vii care apar în alte părți. Acest lucru trebuie neapărat cultivat, ca o trăsătură absolută [88].

b) *Varietatea* atît de mare a portului popular trebuie scoasă în evidență, nu numai ca diferențe zonale, dar chiar în cadrul unui program care prezintă un singur sat. Se știe că portul variază după generații; acest lucru e bine să fie arătat. Există și diferențe de altă natură, de exemplu numai nevestele poartă maramă, la sat, dar nu toate dansatoarele unui ansamblu trebuie să fie „neveste". Pălăriile, căciulile etc. pot avea formă și culoare diferită; ceea ce trebuie să se știe este că acoperirea capului într-un fel sau altul are semnificații diverse într-o zonă sau alta [89]. Același lucru se întîmplă cu orice piesă de costum și nu vom multiplica exemplele. Ceea ce vrem să subliniem este că *uniformitatea* cu orice preț este supărătoare și că este de recomandat să se scoată în relief *varietatea existentă*.

c) Nu putem încheia acest capitol fără a atinge un punct care adeseori lasă mult de dorit în programele „folclorice": modul de prezentare al dansatorilor. Poate părea lipsită de sens punerea unei asemenea probleme care ține în primul rînd de bunul simț al interpreților; totuși ea nu este inutilă dacă se au în vedere numeroasele încălcări ale acestui bun simț elementar, pe care „gustul" unui anumit public îl tolerează și chiar îl încurajează. Astfel, pentru a nu cita decît cîteva elemente, credem că unele coafuri extravagante la femei ca și la bărbați (ajungînd pînă la modul „hippy"), fardul, mărgelele de un anumit gen de „tîrg", florile artificiale și chiar și *chewing-gum*-ul nu au ce căuta într-un spectacol folcloric [90].

Ar mai fi multe de spus în domeniul prezentării costumului popular. Nu vom mai extinde acest punct, pentru că sîntem presați de necesitatea de a ne referi la *joc*; dealtfel nu ne îndoim că specialiștii etnografi vor avea mai multe de spus. Pe de altă parte, cunoaștem dificultățile *materiale* ale procurării costumelor adecvate; credem însă că, cu o doză de bun simț și bun gust, se poate realiza un minimum în acest domeniu.

F) Conținutul spiritual al dansului depășește elementele *plastice* pe care le-am pus în evidență pînă acum, el fiind condiționat de interacțiunea tuturor aspectelor concrete cu factorii abstracți, ai comunicării cu mediul ambiant. Avem de luat în considerare, pe de o parte, rolul pe care-l joacă dansul în viața comunității, ca reprezentant al unui tip coregrafic oarecare într-o *zonă* precizată, interpretat într-un anumit *stil* la o *ocazie* bine definită. Este ceea ce putem numi *funcția* dansului [91]. Dar în același timp trebuie să urmărim modul de ilustrare a factorilor amintiți prin asocierea lor cu mijloacele expresive caracteristice. Această

---

[88] Întrebînd pe cineva care avea, totuși, contingențe cu cercetarea științifică, cu ce este justificată confecționarea unor costume cu culori țipătoare (fără a mai vorbi de celelalte defecte), am primit răspunsul că (citez textual) „culorile autentice, fiind prea șterse, par... murdare, din cauza reflectoarelor care luminează scena". Nu e oare mai bine să se adapteze lumina reflectoarelor la culorile autentice?

[89] Într-o mare parte a țării fetele poartă capul descoperit, iar nevestele acoperit; bărbații nu umblă fără pălărie decît în caz de doliu etc.

[90] Vorbim de lucruri pe care le-am văzut personal în ultima vreme.

[91] Fără a face din cele de mai sus o definiție exhaustivă.

legătură ne-o furnizează *tema* dansului [92]. În cele ce urmează nu vom etala demonstrații teoretice, ci vom formula unele observații de interes aplicativ.

1. Ne-am mai ocupat în treacăt de *funcție* în primele pagini ale acestei încercări, cînd a fost vorba de modificarea ei obligatorie în momentul cînd este adus pe scenă, și deci se creează o nouă categorie : funcția *spectaculară*. Faptul este, desigur, în mare parte valabil, în ce privește apariția unui sens nou [93] ; este însă de respins ideea că acesta trebuie să fie un fel de „monstru" care înghite tot. După părerea noastră, nu există o antiteză, o antinomie, nici măcar o opoziție, între această funcție, care nu este nouă ci a căpătat doar unele valențe noi precum și o potență *momentană*, și funcțiile tradiționale, care rămîn totuși *permanente*. Dansul popular poate fi, din acest punct de vedere, *relațional*, *exhibițional*, *distractiv*, *ceremonial*, *ritual*, această din urmă categorie subdivizîndu-se la rîndul ei după diversele rituri (de fertilitate, de vindecare, de inițiere, de luptă, de incantație). Toate formele generate de aceste categorii pot fi și trebuie să fie respectate la aducerea pe scenă. Nu există tipuri funcționale a căror desfășurare să le atragă interdicția apariției pe scenă ; cel mult unele momente episodice cu elemente obscene se cer a fi eliminate, lucru care este ușor de efectuat fără a se afecta cursul normal al manifestării respective [94]. Credem însă că interdicția nu trebuie extinsă, în mod exagerat, asupra unor episoade comice mai picante, dar nu șocante [95]. De asemeni, este absurd să fie eliminate unele elemente ilustrative pentru anumite momente funcționale, sub pretextul că ar simboliza o fază înapoiată a culturii populare [96].

Revenind însă la cele spuse anterior, considerăm că este de dorit ca fiecărui dans reprezentat să i se păstreze funcționalitatea originară ; criteriul *spectacolului* nu trebuie să intervină pentru a-și subordona celelalte funcții, ci pentru a le valorifica estetic. Este flagrantă, de mai multă vreme, tendința de a face să se estompeze diferențele funcționale, făcîndu-le să evolueze spre categoria *exhibițională*, cea mai apropiată de cea *spectaculară* [97]. Astfel, o *Învîrtită*, dans de relații. se transformă pe scenă într-o exhibiție de mare virtuozitate, ceea ce în mediul real nu întîlnim decît acolo unde jocul băiatului se individualizează, prin execuția unor figuri complicate, fiind vorba deci de o funcționalitate dublă. Nu ne ridicăm împotriva acesteia, ca și a transpunerii ei pe scenă, ci împotrivă absolutizării ei în majoritatea cazurilor, ceea ce duce la o uniformitate supărătoare, în afară de însăși alterarea specificului. Obiceiul *Călușului*, de exemplu, are o triplă

---

[92] Aceeași remarcă de mai sus.

[93] Deși acest sens există și la sat, nu numai la festivități dar și la horă, în unele momente cînd jucătorii buni se organizează pentru a oferi o demonstrație de virtuozitate, chiar dacă publicul este exclusiv local și nu aparține categoriilor din care se recrutează spectatorii teatrelor orășenești.

[94] De exemplu *pha lus*-ul călușarilor, jocurile obscene de la priveghi sau de la alte ocazii nu constituie miezul obiceiului și pot fi ușor evitate, ca nerelevante.

[95] De exemplu la jocul *Cățeaua*, unde jucătorii se prind cu mîinile printre picioare și saltă pe vine, ș.a.

[96] De exemplu chemarea fetei la joc, de către băiat. printr-un gest întrucîtva imperativ a fost condamnată cîndva în numele acestei mentalități ; cu altă ocazie a fost stigmatizat... „Mutul" de la *Căluș*, etc.

[97] Fără ca totuși ele să se confunde, așa cum se creează o falsă impresie.

funcţionalitate din punct de vedere coregrafic: rituală, exhibiţională şi distractivă. Nu numai că aceste laturi corespund unor tipuri morfologice distincte [98], dar ordinea lor de importanţă diferă de la zonă la zonă, de la un moment folcloric la altul, şi chiar ca interpretare [99]. Ceea ce vedem însă în mod curent este o accentuare exclusivă a laturii exhibiţionale.

Nu prelungim exemplele noastre. Susţinem însă încă o dată că fiecare dans poate să-şi păstreze funcţia tradiţională în forma de prezentare, iar hibridizarea sau schimbarea acesteia nu aduce elemente estetice în plus, ci dimpotrivă.

2. Am definit cîndva *tema* dansului drept o *idee* coregrafică materializată prin una sau mai multe trăsături caracteristice. *Intenţia* tematică, manifestată de obicei prin însuşi numele dansului, este urmată de o *ilustrare* artistică [100], legată sau nu de acesta. Dansul popular românesc pare mai mult *atematic* sau mai bine zis cunoaşte, în genere, teme *nominale*, la care doar denumirea enunţă ideea coregrafică. Obsesia acestei „sărăcii" aparente [101] a determinat pe mulţi să „îmbogăţească" şi acest aspect, creînd categoria, atît de răspîndită în zilele noastre, intitulată emfatic „dans cu temă" [102]. Credem că nu este nevoie să adăugăm că aceste producţii nu au nimic folcloric, creaţia populară fiind folosită doar ca ornamentaţie — şi aceea denaturată şi de prost gust — pentru un fond de cele mai multe ori de o veritabilă sărăcie spirituală. Dar, pe cînd unii caută să „adapteze" cu orice preţ asemenea „sensuri" noi folclorului nostru coregrafic, să aflăm în însăşi substanţa lui ceea ce ne interesează.

a) Tema nu lipseşte dansului popular; ea este însă mai mult sau mai puţin concretă. În afară de marea categorie de dansuri cu temă nominală, întîlnim şi altele, destul de bine reprezentate totuşi:

— dansuri cu temă *textuală*, la care aceasta se manifestă prin strigături sau (mai rar) versuri cîntate [103];

— dansuri cu temă *morfologică*, aceasta fiind ilustrată prin aspectele din categoria menţionată;

— dansuri cu temă *figurativă*, la care primează acţiunea „dramatică" [104].

Este clar că pentru primele două nu poate interveni nici o restricţie în privinţa reprezentării lor pe scenă. Discuţia ar putea interveni doar la al treilea caz, datorită unui număr oarecare de elemente obscene care apar relativ frecvent ; am arătat însă, în paginile precedente, că acestea nu sînt esenţiale. În linii mari, considerăm că în aceste limite se

---

[98] *Căluş* (V B 1), *Căluş ritual* (V D 1), *Ceată distractivă* (V D 3) (vezi A. Bucşan, *Specificul dansului popular românesc*, Bucureşti, 1971, p. 36—37).

[99] Despre care vom vorbi în punctul următor (G).

[100] Pentru mai multe preciziuni asupra părerilor noastre, vezi A. Bucşan, *Aspecte funcţional-tematice în dansul popular românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15, 1970, nr. 1, p. 35—39.

[101] Dar nu numai atît, ci şi unele speculaţii absurbe, neîntemeiate.

[102] Războtezat ulterior, în urma compromiterii genului: dans cu subiect. E acelaşi lucru.

[103] De exemplu dansul *Raţa*.

[104] Fie şi într-un grad redus, cum e de exemplu la *Capra* de Anul Nou, unde în afară de partea coregrafică propriu-zisă (aceasta fiind şi ea destul de redusă) se mai întîmplă „ceva", de obicei episoade comice.

înscrie, în folclorul coregrafic, *dansul cu temă*; ele pot fi atinse, dar în nici un caz depășite.

b) Este însă oare suficientă, din punct de vedere artistic, o atare limitare tematică a prezentării dansului popular? Dacă am asculta numai sugestiile unui *autenticism* [105] îngust, am răspunde afirmativ. Și într-adevăr nu avem nevoie de mai mult, dacă vrem să prezentăm strict dansul popular, ceea ce am afirmat de la început. Dar să nu uităm că în cursul expunerii noastre s-au ivit diverse împrejurări în care am văzut că trebuie să depășim limitele stricte ale acestui gen. Dacă vrem să prezentăm un obicei la care apare și joc, fie că acesta este elementul central al obiceiului (ca la *Hora satului*, *Călușul*), fie că îl secundează puternic (de ex. la *nunți*, *șezători*), în sfîrșit chiar dacă el înseamnă o simplă apariție episodică [106] (ca la *priveghi*), credem că trebuie respectate următoarele norme:

— dansul propriu-zis își va păstra totdeauna tema lui nativă; nu se va inventa o temă specială pentru el, sub pretextul „îmbogățirii"; nu se va elimina nimic din ceea ce poate prezenta normal, sub pretextul „înapoierii" sau al „sărăciei de conținut" [107]; nu se va împrumuta nimic de la un tip tematic la altul; nu se vor adapta teme străine de folclor și mai ales de specificul folclorului românesc;

— ceea ce se petrece, în cadrul unui obicei, în afara dansului propriu-zis trebuie armonizat cu acesta pentru a se păstra unitatea de conținut folcloric; fiecare ocazie are tematică aparte, la care nu se potrivesc orice pretexte coregrafice [108].

Din cele de mai sus rezultă că atît dansul, cît și obiceiul în cadrul căruia el apare posedă cîte o temă proprie; acestea trebuie respectate, nu numai separat dar și în unitatea lor organică; procedînd altfel, nu facem decît să creăm hibrizi pseudofolclorici, pentru care „legile" scenei nu ne oferă nici o justificare.

3. Poate că n-ar mai trebui să vorbim despre *caracterul* dansului popular, avînd în vedere că el reprezintă o rezultantă a tuturor aspectelor expuse pînă acum. Dacă îl amintim totuși, o facem pentru că atît redusa cunoaștere a teoriei coreologice în afara cercului de specialiști, cît și aplicarea uniformizantă a acestui aspect în domeniul practic impun o revenire asupra conținutului termenului [109]. Cînd vorbim de „caracterul" dansului înțelegem nu numai îmbinarea tuturor elementelor lui într-o sinteză armonioasă, ci mai ales realizarea unui *mod* obligatoriu de interpretare a lui; prin aceasta facem și puntea de legătură între cele expuse anterior și următoarele noastre pagini.

---

[105] Cuvîntul nu este făcut de noi, nu sîntem de acord cu el, dar este pe linia atîtor inovații lingvistice recente încît îl strecurăm aici ca pe oricare altul.

[106] Dar nu lipsită de importanță.

[107] Ne lipsesc timpul și răbdarea pentru a întocmi o „bibliografie" a acestor păreri; avem însă credința că mulți din campionii de azi ai „autenticității" și din adversarii „poluării folclorului" s-ar regăsi în această listă.

[108] Astfel, nu vom aduce călușarii la nuntă (pare elementar, dar totuși am văzut așa ceva) sau, la o nedeie ciobănească românească, dansuri ale naționalităților conlocuitoare etc.; nu mai vorbim de temele militare, cooperatiste ș.a., care ies total din cadrul reprezentațiilor de folclor.

[109] Este adevărat că această noțiune teoretică, aplicată la dans, este mai greu de înțeles de către practicienii respectivi; tocmai de aceea este utilă o lămurire a ei.

Pe scurt, reamintim doar, deoarece precedentele capitole au analizat elementele acestei sinteze, cele două categorii pe care trebuie să le admitem ca niște coordonate ale noțiunii enunțate [110]:

— aspectul *calității*: neutru, liric, erotic, vesel, comic, grotesc, obscen, de virtuozitate, războinic, incantativ;

— aspectul *intensității*: echilibrat, vioi, viguros, atletic, acrobatic.

Multe se pot spune despre modul în care se rezolvă practic pe scenă această dublă încadrare. Este însă limpede că, oferind exemple, nu vom face decît să repetăm o bună parte din cele spuse pînă acum. Nu vom adăuga decît că tendința actuală de a amesteca tipurile de calitate și intensitate, pentru a le aduce la un numitor comun, știrbește cea mai mare parte din farmecul lor originar [111].

G) Maniera de interpretare constituie obiectul ultimului nostru capitol de analiză, dar desigur nu cel mai puțin important. Locul major pe care îl ocupă în ierarhia aspectelor coregrafice se datorește faptului că ea este chemată în cele din urmă să reprezinte și să pună în valoare pe toate celelalte pe care le-am arătat, mai ales în cazul unui spectacol scenic. Este, dealtfel, exponentul cel mai evident și care impresionează cel mai mult, în mod pozitiv, dacă el este reușit, sau negativ, în caz contrar.

1. *Stilul* trebuie să însemne una din preocupările maxime ale oricărui maestru coregraf care vrea să pună în scenă folclor „autentic". Este unul din cazurile în care colaborarea cu cercetarea științifică se impune de la sine, deoarece simpla cunoaștere empirică [112] nu duce singură la o bună traducere în fapt a unor acumulări, oricît de valoroase ar fi ele. Dacă s-a spus cîndva că „stilul este omul însuși", noi am putea completa, în domeniul pe care îl analizăm, că el este în primul rînd *zona* însăși, ceea ce înseamnă factorul component *uman*, pe sumă de indivizi, pe grupe de vîrste sau de sexe, uneori pe categorii specializate [113], dar și un întreg complex social-folcloric. Dar stilul este și *tipul* coregrafic, pentru că am văzut că sinteza elementelor unui dans îi conferă un anumit caracter, care la rîndul lui impune un mod de interpretare caracteristic. În sfîrșit, *ocazia* poate influența și ea stilul, prin introducerea unor elemente noi, în special funcțional-tematice, dar și de altă natură. Dar, în acest punct, revenim la ceea ce am formulat mult mai devreme, și anume că *stilul* este nu numai un *aspect* folcloric — în speță coregrafic — distinct, ci totodată unul din *planurile* folclorice de care trebuie să se țină seama. Ne oprim deci asupra lui, pentru a-i determina notele caracteristice care ne interesează pentru transpunerile scenice.

---

[110] După clasificarea noastră, vezi A. Bucșan, *Despre caracterul dansurilor populare*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 17, 1972, nr. 3, p. 23—233.

[111] Se ajunge de obicei la demonstrații de mare virtuozitate, la o intensitate maximă; dar despre aceasta vom vorbi ulterior mai pe larg.

[112] Și, sîntem nevoiți să adăugăm, nu întotdeauna de către cei mai autorizați.

[113] Ca ocupații — de exemplu dansurile de circulație pastorală, pe naționalități, pe vecinătăți, uneori chiar pe ocazii folclorice, de exemplu dansurile călușerești, care presupun o altă manieră de interpretare, etc.

a) *Cinetismul* stilistic al dansului românesc iese în relief prin sobrietatea şi discreţia mişcării, ceea ce este mai puţin aparent la vecinii noştri sau la popoarele orientale, unde există, în diferite grade, tendinţa vizibilă spre exagerarea unor elemente cinetice, în scopuri expresive[114]. În ce priveşte coregrafia noastră populară, trăsăturile de care vorbeam se pot rezuma astfel:

— *deplasarea* grupului de dansatori se efectuează pe un spaţiu restrîns, relativ la numărul mişcărilor executate, în cadrul unor limite motivice date;

— *tempo*-ul variază foarte puţin, el nedepăşind decît rareori limitele unei categorii metronomice de cca 15—20 de pulsaţii;

— pasul este în general de dimensiuni reduse, ca amplitudine verticală şi orizontală[115]; intensitatea lui este mijlocie, cu un echilibru vădit între uşoara atingere, apăsarea şi lovirea podelei, cea din urmă categorie fiind totuşi bine reprezentată proporţional;

— celelalte *segmente* ale corpului: trunchiul, braţele, capul, precum şi diversele articulaţii, participă într-un mod destul de redus la dans, ele limitîndu-se în general la mişcări de acopaniament ritmic al paşilor[116].

Observaţiile noastre înfăţişează, firește, fapte generale, precum şi o medie aproximativă a celor particulare, neexcluzînd o mare cantitate de nuanţe existente de la zonă la zonă, de la tip la tip şi de la ocazie la ocazie. Altfel se joacă în *Carpaţi* decît la *Dunăre*, la *Brîu* faţă de *Învîrtită*, la *nuntă* faţă de *hora satului*.

Toate aceste diferenţe trebuie să fie redate pe scenă, dacă vrem să prezentăm folclor, şi nici un criteriu scenic nu ne poate obliga să denaturăm realitatea, ca s-o facem mai spectaculară[117]. Tot astfel trebuie să ţinem seama şi de trăsăturile care definesc specificul nostru popular în opoziţie cu cel al altor popoare sau cu dansul cult. Este oare nevoie să mai adăugăm că aceasta nu se întîlneşte în mod curent? Atîta timp cît vom vedea dansuri ardeleneşti executate la viteza celor olteneşti, ridicări de picioare la 90°, baletizarea unor mişcări ale trunchiului şi capului, mişcările fetelor efectuate la aceeaşi intensitate şi amplitudine ca ale băieţilor etc. etc., nu poate fi vorba de folclor românesc.

b) *Participarea afectivă* a dansatorilor la fenomenul respectiv se exteriorizează în felurite moduri şi grade, dar ea nu depăşeşte nici în acest caz limitele de sobrietate şi echilibru pe care le-am constatat anterior. Elementele principale se manifestă astfel:

— *fizionomia* rămîne în general serioasă; mobilitatea care intervine din cînd în cînd se orientează de obicei spre modul *vesel*, mult mai rar

---

[114] Mărturisim că, în lipsa unor documente precise, ne bazăm în această afirmaţie pe observaţiile noastre; sîntem însă convinşi că ele vor fi coroborate de alţi observatori imparţiali.

[115] De obicei piciorul nu se ridică cu mai mult de 10 cm de la sol, iar depărtarea dintre tocuri nu este nici ea mai mare, exceptînd bineînţeles unele figuri care pretind aceasta.

[116] Se poate observa mai ales ţinuta mîndră dar sobră a jucătoarelor ţărănci, care ţin capul şi corpul drept dar relaxat, fără a mişca „grațios" capul, umerii, şoldurile, în ritmul paşilor, la stînga şi la dreapta.

[117] Ceea ce nu se realizează prin exagerări, ci dimpotrivă.

spre cel *concentrat*; zîmbetul sau rîsul apar numai cînd se întîmplă ceva care le justifică [118], iar nu stereotip, la toți dansatorii deodată, într-o perpetuă euforie;

— *gesturile* sînt foarte reduse în dansul nostru popular; din cînd în cînd, un dansator mai impulsiv aduce cîte o notă expresivă, printr-o mișcare oarecare, de exemplu ridică mîna dreaptă ca îndemn, își înfundă pălăria, scuipă în palme etc.; femeile folosesc foarte rar gestica;

— *chiotele* scapă unei aprecieri generale, deoarece ele diferă foarte mult de la zonă la zonă; o atenție specială trebuie acordată gradelor lor de intensitate, care marchează momentele medii și maxime;

— *strigăturile* constituie unul din aspectele cele mai specifice folclorului nostru, și ca atare ele trebuie folosite cît mai mult, în limitele specificului zonei, dansului și ocaziei respective, care ne prezintă variate cazuri;

— în sfîrșit, *textele cîntate* de dansatori (care apar sub forma de relicvă în cîteva zone) sau de muzicanți la joc [119] au de asemeni o puternică individualitate.

Toate aceste manifestări fac parte din ambianța jocului. Nici una din ele, în forma lor nativă, nu este incompatibilă cu scena. Mai mult decît atît, ele sînt aproape în totalitate obligatorii într-un spectacol scenic, deoarece trădează în gradul cel mai înalt integrarea interpreților în faptul folcloric reprezentat, comunicîndu-l totodată publicului spectator, care devine astfel participant efectiv, ca la hora satului. De aici rezultă că în prezentarea contextului respectiv există pentru regizor următoarele pericole:

— omiterea unor trăsături esențiale, de exemplu a strigăturilor din zonele carpatice, a chiotelor specifice Olteniei de sud etc.;

— introducerea unor elemente „noi" în texte, gestică etc., elemente care de obicei n-au nimic de-a face cu folclorul;

— împrumutul de elemente de la un context folcloric la altul, de exemplu, apariția strigăturilor la un repertoriu bănățean;

— exagerarea în interpretare a elementelor existente.

Toate aceste erori, care uneori se datoresc nerecunoașterii planurilor specifice, dar adeseori sînt „strecurate" ca din nebăgare de seamă în interpretarea unui program așa-zis folcloric, sub pretextul „îmbogățirii" unui repertoriu pentru a-l face mai strălucitor, au drept rezultat neglijarea legăturii organice care există, și trebuie redată ca atare, între faptul folcloric și cei care-l practică, și în cele din urmă transpunerea lui dintr-o ambianță într-alta. Ele trebuie deci să fie eliminate ca fiind inutile, din punct de vedere artistic, și nereale ca valori autentice.

c) *Variabilitatea* este o altă trăsătură pregnantă a stilului coregrafic românesc. Ea este deosebit de puternică în unele zone, în care improvizația constituie regula generală (Bihor, Oaș, Pădureni etc.). Unele tipuri de largă răspîndire (*Brîul mocănesc*, *Învîrtitele*, *Sîrba*, *Hora bătută* etc.) sau cu o arie mai restrînsă o cultivă de asemeni cu predilecție. În sfîrșit, ea iese în evidență mai ales la unele ocazii (nunți, petreceri), la care jocul se desfășoară mai relaxat și într-un timp mai îndelungat.

---

[118] De exemplu o strigătură amuzantă, un fapt comic etc.

[119] Așa cum nu am întîlnit *niciodată* redat pe scenă, deși credem că ar trebui să fie redat.

Nu ne referim însă numai la etalarea liberă a bogăţiei cinetice specifice, ci în aceeaşi măsură la existenţa unor *maniere* diferite, de la individ la individ, pe generaţii sau pe sexe. Pe plan individual ne gîndim la posibilităţile fizice, temperamentale şi intelectuale [120] ale fiecărui dansator; în ce priveşte grupele pe generaţii sau sexe de care am vorbit, ele se formează nu numai prin însumarea individualităţilor, ci şi prin acumulări ereditare.

Este desigur greu să aducem pe scenă toate nuanţele unui asemenea complex. Rămîne însă, după părerea noastră, obligatoriu să redăm aceste „maniere" în forme apropiate. Astfel, programele pe care le vedem actualmente suferă de o supărătoare uniformitate stilistică : toţi bărbaţii execută aceleaşi figuri în acelaşi timp, ridicînd piciorul la aceleaşi 30°, 45° sau 90°, batînd podeaua cu aceeaşi intensitate, pe cînd femeile evoluează „graţios", cu aceleaşi mişcări ale capului, umerilor şi şoldurilor [121]. Ceea ce ni se pare esenţial pentru un spectacol care se vrea folcloric este însă tocmai această calitate a folclorului nostru coregrafic : variabilitatea. Şi aceasta merită să fie valorificată în scenă, nu numai în ce priveşte grupele pe generaţii sau pe sexe, ceea ce este absolut obligatoriu, dar chiar şi în jocul individual. Există numeroase faze în dansul popular în care schema centrală este executată numai de cîţiva, ceilalţi improvizînd diferite variaţii pe aceeaşi temă sau chiar înlocuind-o complet. Aceasta se întîmplă la multe jocuri de perechi, dar şi la cele de grup. Întîlnim şi alte cazuri interesante, de exemplu la *Brîu*, unde numai conducătorul împreună cu partenera sa execută figurile cele mai grele, în timp ce restul dansatorilor se mişcă tot mai domol spre coada şirului ; după ce şi-a terminat repertoriul perechea din faţă trece la coadă sau se învîrteşte în centru, următorii luîndu-i locul. Ar mai fi multe de adăugat în acest domeniu ; ne oprim însă aici, pentru că nu am urmărit decît să subliniem că, în afara uniformităţii curente, care *nu este folclorică*, există numeroase alte posibilităţi stilistice care nu contravin deloc „legilor" scenei, sînt mai autentice şi cel puţin tot atît de spectaculare.

d) Am amintit anterior [122] despre rolul *decorului viu* în redarea faptelor coregrafice. Nu revenim asupra celor spuse decît pentru a sublinia latura stilistică a acestuia. Ne referim la modul în care vor acţiona în scenă şi la atitudinile pe care le vor adopta participanţii la spectacol, care nu sînt antrenaţi în dansul propriu-zis, ci „asistă" doar de pe margini. În realitate, nu poate fi vorba aici de un stil coregrafic, deoarece respectivii nu dansează efectiv [123], ci de jocul lor de scenă. În acest domeniu eventualităţile sînt nenumărate, dacă ne gîndim la multele obiceiuri care se pot prezenta : *hora satului*, *nunta*, *şezătorile*, *Căluşul*, *ceata de feciori*, *plugarul*, *sîmbra oilor*, *nedeile* etc., la deosebirea unora din acestea

[120] În sensul de inteligenţă pur „coregrafică", deci de memorie, reflex, inventivitate în acest domeniu.

[121] Fără să mai revenim asupra valorii specifice a acestor elemente prezentate.

[122] Vezi cap. B 1.

[123] Vedem foarte des acest „decor viu" dansînd ; de exemplu, el este format din femei care execută simple mişcări în ritm, la dreapta şi la stînga, în spatele bărbaţilor, în timp ce aceştia evoluează la un maximum de virtuozitate, sau dintr-un prim grup de bărbaţi care îşi aşteaptă „rîndul" la figuri. Toate acestea sînt inovaţii fără alt rost decît acela, poate, de a odihni pe unii interpreţi în vederea solicitării lor ulterioare la maximum conform cerinţelor „scenei".

de la zonă la zonă, precum și la complexitatea lor internă. De aceea, nu vom încerca să oferim rețete; bunul simț și bunul gust vor trebui să rezolve de fiecare dată problemele ivite; vom indica totuși cîteva norme de lucru care ni se par elementare:

— aceste aspecte vor fi dozate după cum cere obiceiul respectiv; acolo unde jocul este predominant, ele nu vor apărea decît episodic; în caz contrar, importanța lor va crește progresiv;

— sobrietatea și discreția pe care le-am apreciat la jocul românesc vor trebui să domnească și în aceste aspecte complementare;

— în sfîrșit, și mai ales, elementele folosite vor trebui să fie totdeauna folclorice.

Am spus de la început că acestea sînt norme care cuprind adevăruri elementare. Ca atare, enunțarea ar părea multora inutilă; sîntem însă convinși că vizionarea unor spectacole „folclorice" actuale le-ar schimba părerea.

2. *Tehnica* dansului popular adus în scenă este un aspect legat de stil, dar nu supraordonat lui, așa cum reiese din „realizările" curente. Într-adevăr, ceea ce vedem în mod obișnuit se caracterizează printr-o exacerbare a tehnicii în detrimentul stilului nativ. Pentru a fi mai precișI, trebuie să ne referim la cei doi poli între care pendulează *rezultanta* tuturor aspectelor stilistice și care, de fapt, înseamnă *expresivitatea* dansului popular:

— *dinamica*, deci intensitatea mijloacelor lui de expresie;

— *plastica*, deci calitatea acestora.

Aceste două aspecte trebuie să se îmbine și să se echilibreze armonios, ceea ce poporul a și înfăptuit de-a lungul veacurilor în creațiile lui artistice. Exagerarea uneia din ele nu va reuși decît să strice acest echilibru, și despre aceasta va trebui să spunem cîteva cuvinte.

Pornim de la ideea schițată anterior, și anume că tehnica nu este supraordonată stilului, ci doar un factor necesar pentru a-l pune în valoare, mai degrabă deci auxiliarul lui, în cazul montării unui spectacol cu adevărat folcloric. În acest caz, nu se pun multe probleme teoretice (ci doar, desigur, de realizare practică), excluzîndu-se de la început scopul de a face demonstrații de „virtuozitate tehnică", de mare efect scenic, dar și de „non-folclor". Acestei tendințe îi opunem dorința de a vedea „virtuozitatea specifică", mai puțin frapantă, dar mai subtilă și mai reală, întrucît se integrează în spiritul creației populare. Pentru asemenea montare nu se cer așadar decît puține condiții, atît pentru regizori, cît și pentru dansatori, individual și colectiv, și anume de a stăpîni și interpreta perfect:

— momentele desfășurării programului;

— dansurile din repertoriu;

— stilul adecvat.

Desigur, condițiile sînt puține, dar grele. Simpla lor enumerare ar putea face pe unii să considere că este inutil să le aducem în discuție deoarece sînt subînțelese. Nu vom răspunde la această obiecție decît cu experiența noastră rezultată din vizionarea atîtor programe. Astfel, primele două sînt respectate adeseori, din punct de vedere folcloric, doar parțial: atît în momentele de desfășurare, cît și în structura dansurilor

intervin, frecvent, denaturări, unele trecînd mai neobservate, altele direct supărătoare. Dar, în ce privește stilul, situația este mai serioasă, deoarece aici vedem abaterile cele mai grave, ajungîndu-se pînă la ceea ce arătasem anterior : ruperea echilibrului dintre dinamică și plastică. Am văzut numeroase programe la care accelerarea vitezei, sporirea amplitudinii și intensității mișcării ș.a. fac imposibilă de apreciat și gustat subtilitatea pasului de joc. De asemeni, „plasticizarea" mișcării prin diverse procedee, care de care mai grațioase [124], conferă jocului o manieră dulceagă, îndepărtîndu-l de frumusețea lui viguroasă. De aici nu rezultă decît niște hibrizi. De aceea, în încheierea acestor considerente, nu vom adăuga decît o singură dorință a noastră : mai puțină „tehnică" și mai mult „stil" ; spectacolul nu va pierde, ci dimpotrivă.

H) Unele considerente finale. Cele expuse pînă acum nu au epuizat nici pe de parte vasta problematică pe care ne-o oferă subiectul. Am încercat doar să sintetizăm părerile noastre despre specificul dansului popular, arătînd totodată cum trebuie (și cum nu trebuie) să fie prezentat pe scenă. Revenim, pe scurt, cu cîteva precizări în acest sens.

În primul rînd, considerăm că folclorul coregrafic merită să fie adus în scenă, ca o parte foarte importantă a creației noastre artistice. Ceea ce pretindem în primul rînd este însă *sinceritatea*. El poate fi stilizat sau baletizat, fără ca nimeni să aibă ceva de obiectat (decît asupra calității spectacolului). Dar, cînd spunem că prezentăm dansuri „moldovenești", „oltenești", „de pe Mureș", „din Banat" etc., trebuie ca acestei etichete să-i corespundă pe deplin un conținut folcloric specific ; orice prelucrare sau baletizare trebuie să fie enunțată în titlu, adăugîndu-se și numele celui care a compus-o. De asemeni susținem ca dansul popular să fie prezentat ca o categorie aparte, fie în cadrul programelor complexe, fie în festivaluri speciale. Profităm de această ocazie pentru a sublinia că vrem să vedem *festivaluri*, iar nu *concursuri*, acestea din urmă fiind o perpetuă sursă de nemulțumiri prin clasificările de multe ori arbitrare pe care le efectuează și creînd o emulație periculoasă, care, în goana după cîștig, duce la inovații spectaculoase, dar fără o bază reală.

Dar, pentru a aduce specificul în scenă, este necesar să respectăm *planurile folclorice* de care am vorbit. De aceea, în al doilea rînd, am urmărit pas cu pas toate aspectele interne ale dansului popular, precum și pe cele care țin de complexul social-folcloric. Am constatat că în *unanimitatea* lor ele se pot monta în scenă în forma lor nativă, inovațiile amintite neaducînd elemente artistice în plus, ci dimpotrivă. Așa-zisele „legi" ale scenei, de fapt *criteriile de reprezentare*, nu trebuie considerate ca niște frontiere de netrecut, ci doar ca semnale de atenție pentru indicarea unor „vaduri" mai dificile.

Nu-i mai puțin adevărat că în alcătuirea, ca și în judecarea unui spectacol, va trebui să acceptăm un oarecare grad de *elasticitate*. Aceasta ține de planurile folclorice ca și de criteriile scenice, după cum am văzut [125]. Dar există și cauze de altă natură, legate de însăși *formația* de dansatori.

---

[124] Vezi mai sus, nota 116.
[125] Vezi cap. B, C.

Astfel, unui grup sătesc oarecare îi vom cere să-și prezinte doar repertoriul propriu, fără nici un amestec [126]; el va putea exersa și altceva dar fără a-l aduce în scenă. Același lucru și pentru formațiile județene [127], pentru o arie mai largă. În aceste două faze, conducătorul va putea rezolva singur toate problemele cu experiența și pregătirea sa, dar mai ales prin *trăirea nativă*, sau cîștigată în timp, a specificului local. Lucrurile se schimbă cînd este vorba de un ansamblu provincial și mai ales de marile ansambluri profesioniste. Aici, lărgindu-se cu mult raza de acțiune, se vor mări și pretențiile. De aceea credem că din acest moment se impune colaborarea strînsă cu *cercetarea științifică*. Nu putem cere unui conducător să fie și cercetător, dar îi putem cere o bună informare de specialitate, prin intermediul unui consultant științific sau altfel.

Ar mai fi încă multe de spus; încheiem însă aici expunerea părerilor noastre, cu convingerea că o discuție pe această temă nu va fi inutilă, dacă vrem să ajutăm la punerea folclorului nostru coregrafic în lumina sa adevărată.

QUELQUES SUGGESTIONS POUR LA MISE EN SCÈNE DES DANSES POPULAIRES

RÉSUMÉ

Dans cette étude l'auteur se propose d'analyser les différentes modalités de présenter en scène les danses folkloriques. Tout d'abord, il repousse l'idée selon laquelle celles-ci ne pourraient être reproduites dans leur forme authentique, parce qu'elles doivent se plier aux exigences des «lois de la scène»: *espace*, *temps*, *action*, *spectacle*. Mais on démontre que ces règles ne peuvent s'imposer à la danse populaire, qui a aussi ses lois, c'est-à-dire ses plans de manifestation folklorique: *occasion*, *zone*, *type*, *style*, qu'on a le devoir de respecter aussi.

Par la suite, l'auteur entreprend une analyse minutieuse des aspects dont la connaissance est absolument nécessaire en ce qui concerne la réalisation d'un spectacle de chorégraphie folklorique, si on a l'intention de présenter des détails spécifiques; on souligne aussi que dans cette reproduction il faut chercher non seulement *l'authenticité*, mais aussi, et surtout, la *spécificité*.

Ainsi on étudie successivement: a) *le cadre* (scène et décorum); b) *le déroulement* (participants, moments du programme); c) *le répertoire* (par rapport à l'occasion, la zone et le type qu'on présente); d) *la danse proprement dite* (forme d'ensemble, évolution dans l'espace et le temps, la composition, la structure cinétique et métrico-rythmique); e) *les aspects complémentaires* (musique, textes, costumes); f) *le contenu spirituel* (fonc-

[126] Ceea ce de obicei se produce cînd se aduc „instructori" din altă parte.

[127] Teritoriale sau sindicale; acestea din urmă nu ridică probleme speciale, după cum s-ar crede.

tion, thème, caractère); g) *la manière d'interprétation* (style et technique).

L'analyse soutenue de tous ces aspects, ainsi que des nombreux défauts de conception qu'on voit couramment dans les programmes qui nous sont offerts par des ensembles professionnels et amateurs—qui se disent folkloriques mais ne le sont pas — démontre clairement quel a danse populaire n'a pas besoin d'aucune intervention de mise en scène pour en faire rehausser la valeur, et que ses beautés natives se suffisent à elles-mêmes.

PROPUNERI PENTRU CATALOGUL LIRICII ORALE ROMÂNEȘTI

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ

Teoria clasică a genurilor a separat, de la Platon și Aristotel, după modul de reprezentare al realității, trei genuri principale : epic — în care autorul vorbește în numele său ca narator și în același timp face personajele să se exprime direct, dramatic — în care personajele ocupă primul loc și liric — în care vorbește persoana poetului. Modalitatea literară de investigare a eului prin introspecție dă loc unei mutații novatoare, o modificare a limbajului poetic față de epic. Procesul dialectic de obiectivare și interiorizare are ca rezultat poezia lirică subiectivă.

În *Poetica*, Aristotel numește epopeea, drama și poezia melică genuri literare fundamentale, precizînd trăsăturile lor deosebitoare [1].

Genul literar este de fapt o convenție estetică. El însumează procedee pe care autorul le are la dispoziție în munca de creație și pe care cititorul le percepe în calitate de consumator al operei artistice.

Se poate vorbi despre o teorie a genurilor „clasică", normativă, în care genurile nu se amestecă, beneficiara unui principiu estetic nu foarte clar exprimat, și de o teorie a genurilor „modernă", descriptivă, fără pretenția de a limita numărul genurilor existente sau posibile și fără a impune, creatorilor de literatură, respectarea unor reguli precise.

S-a încercat să se demonstreze corespondența dintre genurile literare și structura gramaticală a limbii. În *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* [2], Roman Jakobson consideră drept poezie epică persoana a 3-a, timpul trecut, în timp ce prezentul persoanei I singular este poezie lirică.

Unii teoreticieni atribuie literaturii populare orale așa-numitele „genuri primitive", deosebite de genurile unei „literaturi dezvoltate" [3].

O teorie a genurilor care să precizeze limitele unde pot fi încadrate creațiile literare populare drept epice, lirice sau dramatice nu s-a realizat.

---

[1] Aristotel, *Poetica*, București, Editura științifică, 1957.

[2] „Slavische Rundschau", VII, 1935.

[3] André Jolles, *Einfache Formen*, ed. a II-a, Tübingen, 1958 ; Max Lerner și Edwin Mims, *Literature*, în *Encyclopaedia of the Social Sciences*, IX (1933) ; René Wellek — Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, E.P.L.U., 1967, p. 312.

Rev. etn. folc., tom. 19, nr. 2, p. 113—152, București, 1974

Folcloristica a preluat, mai puţin critic, elaboratele teoriei genurilor obţinute, cu preponderenţă, din analiza „literaturii de autor".

În delimitarea acelor categorii de texte care urmau să intre în conţinutul *Catalogului tematic al liricii populare* s-au eliminat, convenţional, cîntecele rituale, de şezătoare, scrisorile de război, incluzînd numai ceea ce, subiectiv, este integrat liricii populare propriu-zise. Au fost păstrate cîntecele epico-lirice, categorie de interferenţă.

Problema succesiunii şi unităţilor genurilor a stat în atenţia teoreticienilor cu persistenţă. În *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Ferdinand Brunetière elaborează teoria „biologică" a evoluţiei genurilor. În folcloristică s-a demonstrat cum specii şi genuri pe cale de dispariţie îşi caută refugiul în cele cu forţă vitală accentuată [4]. Fenomenul a fost tratat istoric, diacronic. Privit sincronic, nu putem accepta mutarea dintr-o specie (gen) în alta şi coexistenţa simultană a aceluiaşi text în genuri sau specii diferite.

Aceasta ar atrage după sine o desfiinţare a specificului categorial în plan sincronic. Nu intenţionăm să dezbatem probleme complexe acum. Specificăm numai că în folclorul literar este greu să delimitezi genuri sau specii „pure", gradul de interferenţă avînd un coeficient foarte ridicat. Funcţionalitatea are aici un rol cheie. Variantele textelor literaturii populare versificate se integrează într-una sau alta dintre specii sau genuri în măsura în care răspund funcţionalităţii impuse de contextul amplu sociocultural.

În intenţia noastră este să supunem discuţiei o posibilă formă de clasificare tematică a liricii populare de dragoste. Orice tentativă de clasificare implică o precizare prealabilă a termenilor operanţi : motiv, variantă, clasificare tematică [5].

Ca rezultat al observaţiei efectuate pe un număr foarte mare de texte, s-a convenit să se considere motiv acea unitate de text cu număr variabil de versuri, dispunînd de anumită stabilitate şi autonomie, „cu aptitudine combinatorie" [6]. Pentru definirea conceptului s-a pornit de la conţinutul de idei al textelor. S-a preconizat ca textele-variantă segmentate, considerate motive, să aibă unitate de sens, să nu conţină mai puţin de două versuri. S-a avut în vedere tipul de relaţie preferenţială pe care o manifestă unele variante în raport cu altele.

Motivul, cum este acceptat de cercetătorii prozei populare, este cea mai mică unitate de text, indivizibilă, cu sens autonom şi unitar.

Observarea atentă a materialului oferit de lirica populară versificată impune unele precizări. Pentru poezia lirică populară intră în discuţie,

---

[4] V.I. Cicerov, *Perioada de iarnă a calendarului agricol rus din secolele XVI—XIX*, în „Studii de istorie a credinţelor populare", vol. XL, Moscova, 1957.

[5] Ne integrăm astfel grupului de materiale publicate, rezultat al muncii colectivului de cercetători afectat *Catalogului tematic al liricii populare româneşti*. Studiile : Radu Niculescu, *Privire critică asupra unor procedee actuale de sistematizare şi clasificare a liricii populare*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 14, 1969, nr. 3, p. 207—222 ; Constantin Eretescu, *Motiv, variantă în lirica populară românească*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, nr. 2, p. 93—105 ; Ligia Georgescu, *Distribuţia — analiza distribuţională, premisă pentru o metodă de clasificare a liricii populare româneşti*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 18, 1973, nr. 2, p. 107—116, marchează momentele succesive ale etapelor parcurse în elaborarea catalogului.

[6] Radu Niculescu, *op. cit.*, p. 218.

paralel cu necesarul de conţinut, şi un plan formal, a cărui evidenţă experienţa a conturat-o tot mai clar.

Motivul se dovedeşte a fi un sistem de valori contractuale, bazat pe relaţii obligatorii între termeni pertinenţi, cu valoare instituţionalizată. Este o entitate abstractă, cu calitatea de normă, nelegată de individ, constituind un ansamblu de tipuri esenţiale, care se manifestă prin intermediul variantei. Sistemul de valori al motivului este autonom, cu funcţionalităţi variate.

Varianta este materializarea individuală a motivului, implică un act de selecţie şi actualizare bazat pe un proces complex psihologic. Varianta există numai în masa „creatorilor şi consumatorilor" de lirică. Variantele se pot repeta de la un text poetic la altul sau în acelaşi text poetic, în diferite combinaţii. Cele două categorii, motiv şi variantă, sînt în raport de comprehensiune. Existenţa lor este determinată reciproc.

În practica de segmentare a textului poetic a fost preponderent criteriul conţinut. De aceea textele-variante considerate de noi „motive" sînt în multe cazuri serii de variante juxtapuse ale unor motive. O delimitare strictă a variantelor ar afecta conţinutul de idei al textului poetic. Deoarece prin catalog se urmăreşte *organizarea tematică* a liricii populare româneşti, s-a ivit necesitatea sus-amintită.

Dăm textele-variantă A,B,C,D,E:

A. 1. Măi bădiţă, pintru tine
2. Dă maica cu lemne-n mine;
3. La fîntînă nu mă mînă
4. Num-o dată-n săptămînă,
5. La izvor numa de dor,
6. La poiată cîte-o dată [7].

B. 1. Măi bădiţă, pentru tine
2. Dă maica cu lemnu-n mine;
3. Ea mă bate şi eu rabd
4. Pentru tine că mi-eşti drag [8].

C. 1. Frunzuliţă, trei căline,
2. Măi bădiţă, pentru tine
3. Multă supărare-mi vine,
4. Că măicuţa nu mă lasă
5. Nicăieri să ies din casă.
6. La fîntînă nu mă mînă,
7. Numa o dată-n săptămînă.
8. La portiţă n-am credinţă,
9. Iubeşte-mă, măi bădiţă;
10. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
11. Te iubesc şi nu te las [9].

---

[7] Simeon C. Mîndrescu, *Literatură şi obiceiuri poporane din comuna Rîpa de Jos, Comitatul Mureş-Turda (Transilvania)*, Bucureşti, 1892, p. 78.

[8] Horia Teculescu, *Pe Mureş şi pe Tîrnave. Flori înrourate. (Doine şi strigături)*, Sighişoara, 1929, p. 96.

[9] Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina. Liebeslieder*, Würzburg, 1940, p. 496.

D. 1. Mult mă mustră măicuţa,
2. Bade, pentru dumneata.
3. După apă nu mă mînă,
4. Batăr nici pînă-n grădină;
5. La islaz nu-mi dă răgaz,
6. Bade, cată să te las...
7. De lăsat nu ne lăsăm... [10].

E. 1. —Bade, pentru ochii tăi
2. Mă ceartă părinţii mei;
3. Bade, pentru dumneata
4. Rău mă ceartă măicuţa!
5. La fîntînă nu mă mînă,
6. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
7. Caută, bade, să te las! [11].

Textele variantă conţin următoarele variante autonome, segmentate, pe versuri, astfel: A) 1—2, 3—6; B) 1—2, 3—4; C) 1—3, 4—5, 6—9, 10—11; D) 1—2, 3—6; E) 1—2, 3—4, 5—6.

Segmentele 1—2 din textul-variantă A şi 1—2 din textul-variantă B sînt variante-materializări ale aceluiaşi motiv. În aceeaşi situaţie se găsesc segmentele 4—5, 6—9, 10—11 din textul-variantă C şi segmentele 3—6 din textul-variantă A şi 3—7 din textul-variantă D faţă de 5—7 din textul-variantă E.

O decupare strictă a variantelor, materializare a motivului, ar fi dus la transformarea profilului tematic, al catalogului, într-unul motivic, care ar fi necesitat schimbarea tehnicii de lucru şi implicit a rezultatului.

Problema preponderenţei în clasificare a unui criteriu de organizare „tematică" sau „motivică" nu şi-ar mai avea loc în cazul în care nu mai considerăm motivul ca o entitate concretă, urmînd ca variantele să fie grupate preferenţial tematic. O grupare motivică ar fi realizabilă numai după ce, pe baza variantelor grupate astfel şi definind cu precizie termenii pertinenţi ai fiecăreia, s-ar putea stabili sistemele de relaţii existente între ele şi gruparea acestora în macro-sisteme.

Pentru noi textele-variantă au valori egale din punctul de vedere al clasificării. Selectarea principsului, despre care s-a mai discutat, efectuată după cantitatea cea mai mare de informaţie transmisă de text şi, pe cît posibil, după calităţile estetice deosebite ale acestuia, nu conferă textului calitatea de Ur-motiv, motiv ideal etc. Principsul este numai un instrument de referinţă. Pot exista principsuri specifice, care apar fără variante, dar şi principsuri contrafaceri singure sau însoţite de variante, demonstraţie asupra puterii de influenţă prin repetare.

Clasificarea tematică apare cu necesitate în momentul acumulării unei cantităţi de informaţie care depăşeşte posibilităţile de receptare şi ordonare ale unui individ.

---

[10] N.I. Dumitraşcu, *Flori de cîmp*, Bîrlad, 1914.

[11] I. Bradu, *Alină-te, dor, alină*, Casa centrală a creaţiei populare — Bihor, 1968.

În munca de cercetare, clasificarea tematică este o etapă care nu poate fi evitată în trecerea spre sistemul de clasificare superior, bazat pe relaţiile structurale. La baza clasificării tematice, în care lucrările derivă organic unele din altele, stă o concepţie evoluţionistă atomizantă, care dă naştere acestor tipologii de subiecte cu date variabile. Pentru folcloristica română nu există o etapă anterioară de catalogare a liricii populare. O clasificare tematică asigură, mai întîi, o bibliografie cuprinzătoare a genului, pune la dispoziţie un amplu material pentru studiul mecanismului intern de funcţionare al liricii populare, stabileşte gradul de preferinţă al variantelor, frecvenţa lor şi răspîndirea geografică.

Catalogul tematic al liricii populare româneşti este lucrat de un colectiv de şase cercetători [12]. Criteriul tematic care a stat la baza împărţirii materialului atrage după sine, în unele situaţii, imposibilitatea obiectivării perfecte. Una şi aceeaşi variantă-text, datorită polisemantismului de care dispune, a trebuit să fie încadrată, opţional, într-una din grupele mari tematice, pe considerente formale.

Corpusul poeziei populare de dragoste va urmări evoluţia sentimentului iubirii : declaraţii de dragoste, îndemnuri, dorinţe împlinite, căsătorie fericită, părăsiri, despărţiri, obstacole, blesteme etc.

Succesiunea capitolelor a fost condiţionată de urmărirea evoluţiei naturale a sentimentelor, aşa cum sînt ele conţinute în textul poetic, fără a se avea în vedere o investigare ştiinţifică, obţinută prin metodele psihologiei, eticii, logicii etc. ; sînt date cunoscute experienţei general-umane.

Ca model de catalogare s-a utilizat *Motif Index of Folk Literature* a lui Stith Thompson [13], considerată cea mai elaborată sistematizare tematică pentru naraţiunea folclorică. Sistemul tematic adoptat aminteşte de diviziunile cu care se operează în ştiinţele naturii : clase, subclase, încrengături. Asemănare numai aparentă, deoarece unităţile finite şi relativ stabile din disciplinele amintite sînt total deosebite de entităţile textului literar versificat ale cărui specificitate şi individualitate au fost în numeroase rînduri demonstrate. Interpretarea drept clase, tipuri, categorii, grupări ale acestora este rezultatul adoptării convenţionale a unei terminologii des folosite în clasificarea de orice fel, precum şi urmărirea unei logici pe care am încercat să o apropiem cît mai mult de cea firească.

Materialul este grupat pe capitole tematice, fiecare capitol primind ca indice o literă majusculă. În interiorul capitolelor temele sînt aranjate în diviziuni mari, fiecăreia atribuindu-i-se, în sistem zecimal, un grup de numere cu multiplii respectivi. În cadrul acestor diviziuni, sînt subgrupe numerotate după acelaşi sistem. Diviziunile mari tratează ideea generală, care se particularizează apoi în diviziuni succesive. Ultima diviziune conţine material miscelaneu.

---

[12] Grupele tematice din care este alcătuit catalogul sînt : — Lirica socială românească. Tipologie, corpus, bibliografie ; — Index bibliografic şi antologie tipologică a liricii populare româneşti de dor şi jale ; — Catalogul tematic al liricii satirice şi de joc româneşti ; — Corpusul tipurilor poeziei populare româneşti de dragoste.

[13] Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature*, vol. I, Helsinki, 1932.

Sistemul zecimal permite, în eventualitatea tipăririi, o economie de spaţiu tipografic prin eliminarea textelor variantă-subdiviziuni, păstrînd numai indicele numeric al acestora pe lîngă textele-variantă început de serie.

În fiecare serie zecimală rămîn spaţii disponibile pentru înscrierea ulterioară a eventualelor variante ce vor apărea.

S-a convenit ca limitele variabilităţii să fie foarte restrînse. S-a optat pentru păstrarea textelor-variante organizate în aşa-numitul „ciorchine de princepsuri", eliminîndu-se numai textele-variantă exacte (perfect identice cu princepsul). Variantele exacte merg pînă la suprapunere la nivel lexical, morfologic şi sintactic. Au fost eliminate şi textele în care variabilitatea era de natură dialectală (nu fonetică) la nivelele menţionate, ca şi variantele eliptice.

În ordonarea ciorchinelui de princepsuri s-a ţinut seama de criterii spaţiale şi temporale.

S-a încercat o judicioasă grupare a textelor-variante, avîndu-se în vedere, în primul rînd, trecerea de la textul-variantă care transmite cea mai mare cantitate de informaţie spre cele în care cantitatea de informaţie este diminuată, căutînd să plasăm cît mai corect, justificat, textele-variantă cu conţinut tranzitoriu, apte a intra într-una sau alta dintre grupări. Am ţinut seama, atît cît permite subiectivitatea, prezentă întotdeauna în interpretarea textului, de ceea ce am convenit să numim cuvînt (vers) cheie, cu calitate determinantă. Sînt adese situaţiile în care textul-variantă este posesorul mai multor asemenea embleme. De aceea s-ar putea ca cei care consultă catalogul să se situeze pe altă poziţie decît cea adoptată de noi. Pentru variantele citate fără text am ales criteriul de ordonare alfabetic şi nu unul cronologic sau cantitativ. Existenţa unui indice final şi a trimiterilor încrucişate va preciza nu atît înţelegerea opţiunilor noastre, cît găsirea cu uşurinţă a textelor-variantă discutabile. Se preconizează un sumar preliminar care să conţină capitolele însoţite de indici, litere şi cifre.

Trimiterile încrucişate vor fi făcute la textul-variantă cap de serie şi nu la fiecare variantă în parte.

Am conceput un indice mixt în care cuvintelor cheie să le fie subsumate propoziţii sau versuri cheie.

★

În continuare, vom încerca o demonstraţie a punctelor de vedere enunţate mai sus. Am optat pentru două capitole din cele două diviziuni mari : dragostea fericită şi dragostea nefericită, a căror desfăşurare de texte-variante are loc pe planuri paralele. Capitolele selectate sînt încadrate de capitolele imediat anterioare şi ulterioare. Prezentarea în pagină se face paralel pentru o mai clară ilustrare. Cifrele care menţionează variabilitatea sînt scrise cu caractere deosebite faţă de indicii zecimali ai textelor variantă.

SUMAR

(fragment)

D_1	— D_n	Dragoste acceptată	N_1	— N_n	Dragoste refuzată
E_1	— E_{300}	Puterea dragostei	O_1	— O_{390}	Obstacole în dragoste
E_1	— E_{10}	Dragoste veşnică	O_1	— O_{30}	Părinţi
E_{11}	— E_{100}	Obstacole învinse	O_{31}	— O_{35}	Legi
E_{11}	— E_{15}	Părinţi	O_{36}	— O_{40}	Duşmani, intrigi, farmece
E_{16}	— E_{20}	Legi	O_{41}	— O_{45}	Casă inaccesibilă
E_{21}	— E_{25}	Duşmani, intrigi, farmece	O_{46}	— O_{50}	Ape
E_{26}	— E_{30}	Jurăminte călcate	O_{51}	— O_{55}	Dealuri, văi
E_{31}	— E_{35}	Garduri	O_{56}	— O_{60}	Păduri
E_{36}	— E_{40}	Uliţa cu tină	O_{61}	— O_{65}	Intemperii
E_{41}	— E_{45}	Ciinii satului, lupi	O_{66}	— O_{70}	Obstacole diverse
E_{46}	— E_{50}	Ape volburate			
E_{51}	— E_{55}	Dealuri, văi			
E_{56}	— E_{60}	Păduri			
E_{61}	— E_{65}	Intemperii			
E_{66}	— E_{70}	Obstacole diverse			

PUTEREA DRAGOSTEI

E_1—E_{10} DRAGOSTE VEŞNICĂ

$E_{1.1}$

1. Auzit-am, auzit
2. Că dragostea s-a oprit.
3. S-au oprit apele toate,
4. Dar dragostea nu se poate.
5. S-a oprit apa din Olt,
6. Şi dragostea nu de tot.
7. S-a oprit şi Murăşu,
8. Dar dragostea ştiu că nu.
9. S-a oprit şi Tîrnava,
10. Dar dragostea ştiu că ba.

Cernea, *Sibiene*, p. *64*, Boiţa—Sibiu; var. 1, 3—4, Marcu, A., *p. 44*, Făget—Timiş, + +; var. 1—2, 7—10, Teculescu, *p. 85*, (?); var. 1—4, Varone, *Săuleşti, p. 82*, Săuleşti—Gorj.

$E_{1.2}$

1. Frunză verde de trei flori,
2. Fusei la trei vrăjitori,
3. Toate trei îmi spun că mor!
4. Iar una mi-a mai ghicit

— + = text în poziţie iniţială
+ + = text în poziţie mediană
+ — = text în poziţie finală

5. C-o să mă las de iubit!
6. Dar alta mai tinerică:
7. Băieţele, să n-ai frică!
8. Apele se opresc toate,
9. Dar iubitul nu se poate!
   Dumitraşcu, *Olteneşti, p. 64—65*,
   Valea Stanciului—Dolj,— +.

OBSTACOLE ÎNVINSE

E11 — E15 PĂRINŢI

E11.1

1. Viorică, viorea,
2. Mîndră, mîndruleana mea,
3. Aseară-nserai pe coastă,
4. Pe din sus de casa voastră,
5. Ca să-ţi aud guriţa,
6. Rumeioară, drăguţa;
7. Dar n-auzii vorba ta,
8. Ci-auzii pe maică-ta
9. Dojenindu-te pe tine,
10. Blestemîndu-mă pe mine,
11. De ce şed, mîndră, cu tine!...
12. Acum, dacă-i treaba aşa,
13. Spune-i, dragă, maică-ta,
14. Să-ngrădească uliţa
15. Tot cu in şi cu pelin
16. Să nu ne mai întîlnim,
17. Numai sîmbăta o dată,
18. Dumineca ziua toată;
19. Alte zile arare-ori,
20. Într-una de nouă ori!

Jarník-Bîrseanu, *p. 62—63*,(?); var. 3—4, 8, 10, 9, 11—20, Alexici, II, *p. 175*, Sinersig—Timiş, —+; var. 13—18, Bibicescu, *p. 369*, Vîlcele—Covasna, —+; var. 2—4, 8, 10, Bîrlea, II, *p. 111*, Berbeşti—Maramureş, —+; var. 16—20, Cioca, *p. 18*, (?); var. 17—18, Cocişiu, *Cîntece, p. 117*, Vidra—Alba, +—; var. 3—4, 8, 10, 13—18, Costin, L., *Doine, p. 15—16*, (?),

OBSTACOLE ÎN DRAGOSTE

O1 — O30 PĂRINŢI

O1.1

1. Lasă-mă, măicuţă,-n pace
2. Să iubesc pe cine-mi place,
3. Că ruşine nu ţi-oi face;
4. Lasă-mă, măicuţa mea,
5. Să iubesc pe cine-oi vrea,
6. Că ruşine nu-i avea.
   Folclor poetic, I, *p. 53*, Sîngeorz-Băi—Bistriţa-Năsăud,(s), +—; var. 1—6, Adăscăliţei-Ciubotaru, *p. 62—63*, Frătăuţii Vechi—Suceava, +—.

O1.2

1. Lasă-mă, măicuţă,-n pace
2. Să iubesc pe cine-mi place;
3. Să iubesc pe bădiţa
4. Că i-i dulce guriţa;
5. Guriţa la sărutat
6. Ca norma la secerat.
   Bradu, *Viaţă nouă, p. 22*, Crişana, +—.

O1.3

1. Maică, măiculiţa mea,
2. Lasă-mă în voia mea
3. Să iubesc pe cine-oi vrea,
4. Că e mare dragostea.
   O mie doine, p. 35, Sărand—Bihor.

O1.4

1. Lasă-mă, măicuţă,-n pace
2. Să iubesc pe cine-mi place,

+ − ; var. 14—15, Cristea, *p. 13*, (?); var. 13—16, 19—20, Flinţiu, *p. 60*, (?), (s); var. 2—4, 8, 10, 9, 11, Friedwagner, *p. 497*, Cîmpulung—Suceava, − + ; var. 1—4, 8—10, 12, 14—20, Neda, *p. 41*, (?), (s); var. 2, 3—4, 8—11, Păcală, *p. 220*, Răşinari—Sibiu; var. 3—4, 8, 10, Reteganul, I., *Trandafiri, p. 61—62*, Criş—Hunedoara, − + ; var. 2—4, 8, 10, 9, 11, Reteganul, I., *Trandafiri, p. 116*, (?), − + ; var. 13—20, Teculescu, *p. 134*, (?); var. 2, 13—16, Ursu, *Cîntece, p. 214*, Moceriş—Caraş-Severin.

* $O_{16.3}$

$E_{11.1.1}$

1. Spune, mîndro, maică-ta
2. Să-şi închiză uliţa
3. Nici cu lin, nici cu pelin —
4. Cu cracă de rozmarin,
5. Cu foaie de calomfir,
6. Noi, mîndro, să ne-ntîlnim
7. Ziua, vinerea o dată,
8. Sîmbăta pe jumătate,
9. Duminica ziua toată.

Ciorogariu, *p. 45*, Brădetu—Argeş, + + ; var. 1—4, 6, 8—9, Bîrlea, II, *p. 81*, Poeni—Alba, + − ; var. 1—4, 6, Bud, *p. 33*, (?), + + ; var. 1—4, Jarník—Bîrseanu, *p. 241—242*, (?), − + ; var. 1—4, 6, 8—9, Pauleti, *p. 54*, Roşia de Secaş—Alba; var. 1—4, 6, 8—9, Reteganul, I., *Trandafiri, p. 97*, Zalău—Sălaj; var. 1—4, 6, 8—9, Reteganul I, *Chiuituri, p. 111*, Reteag—Cluj, (s); var. 1, 2—4, 6, 8—9, Vidu, *Cîntece, p. 51*, (?).

$E_{11.1.2}$

1. Mîndro, mîndruleana mea,
2. Spune-i tu la maică-ta
3. Să-ngrădească uliţa
4. Tot cu lin şi cu pelin
5. Şi cu pari de rosmarin
6. Mai mult să nu ne-ntîlnim...
7. Numa sara cîte-o dată,
3. Că pe cine-ţi place ţie
4. Nu-mi trebuie, maică, mie
5. Nici la moartea mea să vie.

Bologa, *p. 202*, Spring—Alba; var. 1—4, Bologa, p. 181, Şpring—Alba; var. 1—4, Clemente, *p. 192*, Răhău—Alba, (s); var. 1—4, *Folclor poetic*, I, *p. 145*, Vaida—Cluj; var. 1—4, *Folclor Transilvania*, II, *p. 213*, Ţara Făgăraşului, − +.

$O_{2.1}$

1. Frunză verde, trei alace,
2. Lasă-mă, măicuţă,-n pace,
3. Să trăiesc cu mîndrele
4. Ca codru cu frunzele!

Jarník-Bîrseanu, *p. 234*, Ardeal; var. 1—4, Bradu, *Alină-te dor, p. 286*, Halmăşd—Sălaj, + −.

$O_{3.1}$

1. Pe cel deal, pe cea lupcină,
2. Este-o creangă de sulcină,
3. Bate vîntu şi-o clatină
4. Din vîrf pîn'la rădăcină.
5. Nu-i pricina din crenguţă,
6. Da-i pricina din mămuţă.
7. Şi nu bate vîntu creanga,
8. Bate cugetul pe mama,
9. Că nu mă las a iubi
10. Cu cine m-aş potrivi.
11. Nu mă lasă să iubesc
12. Cu cine mă potrivesc.
13. De i-ar întra boala-n oase,
14. La ce m-a făcut frumoasă,
15. Dintre fete mai aleasă,
16. Să mă ţie cu ia-n casă?

Marian, *Poesii*, II, p. 32, (?); var. 1—6, 9—10, *Folclor poetic*, I, *p. 53*, Sîngeorz-Băi — Bistriţa-Năsăud, (s), + − ; var. 1—16, Friedwagner, *p. 491—492*, Broscăuţi—Botoşani; var. 1—6, 9—12, Mîndrescu, *Literatură*, p. *85*, Rîpa de Jos—Mureş; var. 1—6, 9—12, Onişor, *p. 11*, Zagra—Bistriţa-Năsăud, − +.

* Trimitere încrucişată (grupaje de versuri asemănătoare în contexte diferite).

8. Duminica ziua toată,
9. Rareori în sărbători
10. Şi-ntr-o zi de două ori.

Teculescu, *p. 86*, (?).

E11.1.3

1. Auzit-am, bade, eu,
2. Că la mă-ta-i pare rău
3. Pentru că te iubesc eu.
4. Spune-i, bade, la mă-ta,
7. Să-grădească uliţa
6. Tăt cu lin şi cu pelin
7. Mai mult să nu ne-ntîlnim,
8. Numai sîmbăta o dată,
9. Dumineca ziua toată,
10. Şi-n zile de sărbători,
11. Şi seara pîn şezători
12. Să mă ţuci de nouă ori.

Grobeiu — Poiana, *p. 28*, (?); var. 4—11, Cernea, *Floricele, p. 110—111*, Ungra—Braşov; var. 1—11, Ciorogariu, *p. 54*, (?); var. 1—11, *Douăsprezece cîntece, p. 27—31*, Borşa—Maramureş; var. 4—8, 9—11, *O mie doine, p. 60*, Mîndruloc — Arad; var. 1—11, Onişor, *p. 17*, Zagra—Bistriţa-Năsăud.

E11.1.4

1. De la noi a treia-n jos
2. Este-un fecioraş frumos...
3. Iese-afară, taie lemne,
4. Maică-sa de mine-l teme...
5. Spune-i, bade, la mă-ta
6. Să-ngrădească uliţa
7. Tot cu lin şi cu pelin
8. Noi doi să nu ne-ntîlnim
9. Numa sîmbăta o dată,
10. Dumineca ziua toată,
11. Iarna pe la şezătoare
12. Şi vara pe la ocoale.

Folclor Transilvania, I, *p. 35*, Pleşcuţa—Alba; var. 1—4, Bradu, *Alină-te dor, p. 515*, Hotar—Bihor, (s); var. 1—4, Bradu, *Viaţă nouă, p. 34*, Crişana, —+.

E11.1.5

1. Asarî pi vremia asta,
2. Ti prighiam pi la fereastrî:

O3.1.1

1. La stejar, la rădăcină,
2. Este-o mladă de sulcină,
3. Bate vîntul şi-o desbină.
4. Nu-i vinuţa mlădiţii,
5. Că-i mînuţa mămuţii.
6. Şi nu bate vîntul mlada,
7. Bate cugetul pe mama,
8. Că n-a lăsat să iubesc
9. Cu cine mă potrivesc.

Marian, *Poesii*, II, *p. 194*, (?); var. 1—9, Friedwagner, *p. 490—491*, Fundul Moldovei—Suceava.

O3.2

1. Foaie verde şi-o mălură,
2. Colea-n vale-ntr-o grădină,
3. Două cloambe de cătină,
4. Bate vîntul, le desbină.
5. Lasă vîntul să le bată
6. Că măicuţa-i vinovată:
7. Nu mă lasă să iubesc
8. Cu cine mă potrivesc.

Codin, *Corbii Muscelului, p. 15*, Corbi—Argeş, —+.

O3.3

1. Pe cel deal, pe cea costînă,
2. Este-o creangă de sulcină,
3. Vîntu-o bate şi-o clatină
4. Şi nu ştiu cine-i de vină.
5. Da nu-i de vină crenguţa,
6. Da-i de vină mămuţa,
7. Că nu mă lasă să trăiesc
8. Cu cine mă potrivesc:
9. Şi la păr şi la sprincene
10. Ca doi holubaşi la pene;
11. Şi la ochi şi la guriţă
12. Ca doi pui de hulubiţă.

Friedwagner, *p. 491*, Marginea—Suceava; var. 1—3, 5—10, Friedwagner, *p. 490*, Frătăuţii Noi—Suceava; var 1, 3, 5—6, 8, 7, Galinescu, *Cîntecele munţilor, p. 9*, (?), —+.

O4.1

1. Foaie verde, trei soroace,
2. Ce-am iubit, maicii nu-i place
3. Şi s-a pus în pat şi zace.

3. Tat-tu, mă-ta ti șerta,
4. Ș-un frățior ti pîra :
5. Că tu iești iubita mea.
6. Dacî ți vorba di-așa,
7. Hai sî stricăm dragustia
8. Șî sî-nchidim ulița
9. Cu mărășini șî pelin,
10. Sî nu ni mai întîlnim :
11. Sîmbăta numa o dată,
12. Duminica ziua toată,
13. Niercuria di două ori
14. Șî zioia di nouî ori...

Diaconu, *Vrancea*, *p. 354*, Valea Sării—Vrancea.

$E_{11.1.6}$

1. Să spui maică-ta așa,
2. Maică-ta, surori-ta :
3. Să îngrădească ulița
4. Cu zahăr și cu pelin
5. Tot mai rar să ne-ntîlnim,
6. Vara pe la sărbători,
7. Iarna pe la șezători.

Popescu-Ciocănel, Patriciu, Salvin, *p. 13*, (?), ++.

$E_{11.2}$

1. Spune, mîndro, mîni-ta
2. Să-ș îngrăde grădina,
3. Tăt cu lin și cu pelin,
4. Ca noi să nu ne tîlnim,
5. Fără lunia mergîn la tîrg,
6. Marț în bolduri tîrguind,
7. Mniercuri înapoi zinind,
8. Joi sara în șezătoare,
9. Vinerea mergînd la moară,
10. Sîmbăta numai o dată,
11. Duminica ziua toată.

Papahagi, T., *Maramureșul*, *p. 5*, Breb—Maramureș.

$E_{11.3}$

1. Spune-i, mîndruț, mîne-ta
2. Să-și îngrădia(scă) grădina
3. Tot cu pari și cu nuiele,
4. Nu cu-atîtea besezi rele ;
5. Cu parii de bosuioc,
6. Nuiele de bărbînoc.
7. La mijlocul gardului
4. — Scoală, măicuță, din pat,
5. Că ce-am iubit am lăsat.
6. Că, decît fără măicuță,
7. Mai bine fără mîndruță ;
8. Mîndruță-mi pot căpăta,
9. Dar maică, — cît lumea !...

Tocilescu, I, partea II, *p. 738*, București—Ilfov ; var. 1—2, Bîrlea, II, *p. 80*, Botiza—Maramureș, —+ ; var. 2—5, Bologa, *p. 283*, Voivodeni—Brașov ; var. 1—9, Borșianu, *Folclor*, *p. 24*, (?) ; var. 2—7, Haneș, V., *Din Țara Ollului*, *p. 87*, Drăguș—Brașov.

$O_{5.1}$

1. Foaie verdie, foi die nucu,
2. Toate fetelie se duc
3. La umbră de nuc.
4. Foaie verdie, foi de nucu,
5. Numai eu nu mă mai duc
6. Sub umbră die nuc.
7. Foiliță die mătasă,
8. Căci pe mini nu mă lasă
9. Măicuța di-acasă ;
10. Foiliță, foaie verdie,
11. Căci i-e frică că mă pierdie,
12. Căci pădurea-i verdie.
13. Frunzuliță, foi de fagu,
14. Toatie fetie mărg cu drag
15. La umbră de fag.
16. Foaie verdie di pi pragu,
17. Numai eu nu mărg cu drag
18. La umbră de fag ;
19. Că măicuța nu mă lasă,
20. Că i-e frică, lupi să iasă
21. Din pădurea deasă.

Friedwagner, *p. 223*, Ciprian Porumbescu—Suceava, —+ ; var. 2—3, 8—9, 14—15, 19—21, Ciorogariu, *p. 39*, Banat, —+ ; var. 2—3, 5—6, 8—9, 11—12, 14—15, 19—21, Vulpescu, *p. 120*, Lupșanu — Ialomița, —+.

1. Toate fetele se duc
2. Vara la frunze de nuc ;
3. Toate fetele se trag
4. La frunza de fag.
5. Dar pe mine nu mă lasă,

8. Puie crucea bradului;
9. Cînd vîntuţu şi-a sufla,
10. Cruciţa s-a legîna,
11. Noi mîndruţ ni-om aduna,
12. Astară cîci a-nsara.

Bîrlea, II, *p. 58*, Berbeşti—Maramureş; var. 1—4, Bîrlea, II, *p. 105*, Berbeşti—Maramureş, —+; var. 1—3, Pauleti, *p. 54*, Roşia de Secaş — Alba, —+; var. 1—4, Ţiplea, *p. 45*, (?), —+.

$E_{II.3.1}$

1. Floricică, floricea,
2. Mîndră, mîndruleana mea,
3. Spune, mîndră, maică-ta
4. Să-ngrădească uliţa
5. Tot cu pari şi cu nuiele
6. Şi cu cuvinţele grele,
7. Tot cu in şi cu pelin
8. Şi cu-n fir de rojmalin.

Jarník-Bîrseanu, *p. 241—242*, (?), —+; var. 3—6, Bîrlea, II, *p. 58*, Berbeşti—Maramureş, —+; var. 2—6, Hetcou, *p. 90—91*, (?), ++; var. 3—8, Ţiplea, *p. 45*, (?), ++.

$E_{II.4}$

1. Frunză verde de trifoi,
2. Trecui, bălă, pîngă voi,
3. Pîngă voi, pe la fereastră,
4. Tatăl tău şedea la masă,
5. El şedea, te dosedia,
6. Că de mine ti-i lăsa.
7. Spune, bălo, tată-tău
8. Să-ngrădească drumul meu
9. Cu trei fire de ovăs,
10. Să ne întîlnim mai des,
11. Cu trei fire de secară
12. Să ne-ntîlnim pînă-n seară.

Novacovici, *Colecţiune*, *p. 48—49*, Oraviţa—Caraş-Severin, ++.

$E_{Ir.5}$

1. Spune-i, mîndră, mîne-ta
2. Să-ngrădească fîntîna,
3. Că-n fîntînă-i apă bună,
6. Că-i pădurea deasă.
7. Şi mă ţine că m-oi pierde,
8. Că-i pădurea verde,
9. Lupul mare şi flocos
10. Şi mă trage jos.

Jarník-Bîrseanu, *p. 441*, Ardeal.

$O_{5.2}$

1. Toate fetele se trag
2. La frunză verde de fag,
3. Numai eu nu mă prea trag
4. Că bădiţa nu mi-i drag,
5. Nici mămuţa nu mă lasă,
6. Că-i pădurea tare deasă.

Marian, *Hore*, *p. 83*, Sînt Ilie—Suceava, (?), (s).

$O_{5.3}$

1. Foiliţă de alună,
2. Fetelie mărg la fîntînă
3. Cu flecăi die mînă.
4. Foaie verdie die sulcină,
5. Dar eu nu mărg la fîntînă
6. Cu puiu die mînă.
7. Foaie verdie, foaie grasă,
8. Căci pi mini nu mă lasă
9. Măicuţa di-acasă.

Friedwagner, *p. 223*, Ciprian Porumbescu — Suceava, ++.

$O_{5.4}$

1. La nedee la Teliuc
2. Toate fetele se duc,
3. Numai mama nu mă lasă
5. Că vin cu cătrînţa trasă.

Zlaşti, *Bădişor*, *p. 21*, Zlaşti—Hunedoara.

$O_{6\,1}$

1. Badea cu ochii de mure
2. Mult mă chiamă la pădure,
3. Dar măicuţa nu mă lasă
4. Că şti că pădurea-i deasă
5. Şi bădiţa-i lăcomos
6. La omu care-i frumos;
7. Şi bădiţa lăcomeşte
8. La mîndra care iubeşte.

Folclor Transilvania, I, *p. 494*, Cluj; var. —16, Cernea, *Sibiene*, *p. 65*, Boiţa—Sibiu; var. 1—6,

4. Ciţi beau din ea, se cunună,
5. Că şi noi de ne-om uda,
6. Zău şi noi ne-om cununa.

Giurgescu, *p. 34*, (?).

$E_{12.1}$

1. Spune-i, mîndruţ, mîne-ta
2. Cu tine nu să sfădia(scă),
3. De mine rău nu grăia(scă).
4. Că noi atunci ne-om lăsa
5. Cînd mă-ta s-a măcina
6. În moară ca fărina,
7. Nici atunci, bădiţă, ba.
8. Pînă mă-ta a număra
9. Cîte stele sînt pe ceri,
10. Iarba de la trei hotări.
11. Nici atunci nu ne-om lăsa
12. Pînă mă-ta a număra
13. Penele de pe doi cuci,
14. Frunza verde pe doi nuci.
15. Nici atunci, bădiţă, ba,
16. Pînă mă-ta a sămîna
17. Strat de mac în vîrf de ac.
18. De-i vedea că macul creşte,
19. Poate tra(ge) mă-ta nădejde.
20. De-i vedea că macu seacă,
21. Spune-i mîne-ta să tacă.

Bîrlea, II, *p. 111*, Berbeşti—Maramureş, + — ; var. 1, 4, 12, 14, 13, 11, *O mie doine*, *p. 37*, Sărand—Bihor, + — ; var. 1, 5—7, 15—21, Reteganul, I., *Trandafiri*, *p. 61—62*, Criş—Hunedoara ; var. 4, 16—19, Varone, *Săuleşti*, *p. 82*, Săuleşti—Gorj, + —.

$E_{12.1.1}$

1. Spune, dragă, maică-ta,
2. Cînd va putea număra
3. Frunzele de pe un nuc,
4. Penele de pe un cuc
5. Şi frunza de pe-un stejar
6. Şi iarba de pe-un hotar,
7. Atuncea nu ne-om iubi,
8. Atuncea ne-om despărţi.

Sevastos, *p. 42*, (?), + — ; var. 1—8, *Cîntece de prelutindeni*, *p. 34*, (?), Moldova, + —.

Clemente, *p. 190—191*, Batiz—Hunedoara, (s) ; var. 1—8, Desmireanu, *p. 74*, Ciceu-Poieni—Bistriţa-Năsăud ; var. 1—6, Podariu, *p. 21*, (?) ; var. 1—6, Rusu, S. *Scînteuţe*, *p. 95*, Ardeal, (s) ; var. 1—6, Varone, *Jocuri româneşti*, *p. 38*, (?).

$O_{?.1}$

1. Foaie verdi di sacară,
2. Minios badea-i di-asară :
3. Di şe n-am ieşît afară.
4. N-am ieşît ca n-am putut,
5. M-o pus maica la cernut
6. Şî mi-o dat o sîtă rară,
7. Sî nu pot ieşî afară.
8. Şî mi-o dat o sîtă deasă,
9. Sî nu pot ieşî din casă.
10. Cînd o fost pi l-asfinţit
11. Mă puse la plămădit.
12. Cînd o fost sî ies afară
13. Mă puse la teabă iară.
14. Îmi dădu di frămîntat
15. Ca sî uit di sărutat.
16. Nici cînd aprinsei cuptioru
17. Nu putui s-astîmpăr doru.
18. Şi-o zbughi afar din casă,
19. Da bădiţă-al meu plecasă.

Varone, *Moldova*, *p. 9—10*, Plopeni—Suceava, (s) ; var. 1—5, 8—9, Bologa, *p. 125*, Mesentea—Alba ; var. 1—5, 8—9, 6—7, Nicolaiasa, *p. 116*, Lămăşeni — Suceava, (s) ; var. 1—5, 8—9, 6—7, Rusu, S., *Scînteuţe*, p. *64—65*, Ardeal, (s).

$O_{?.1.1}$

1. Frunză verde de secară,
2. Badea-i minios de-aseară,
3. De ce n-am ieşit afară.
4. N-am ieşit că n-am putut,
5. Mi-a dat maica de cernut.
6. Şi mi-a dat o sită deasă,
7. Să nu ies seara din casă ;
8. Eu luai una mai rară,
9. Ca să ies la badea afară ;
10. Şi cînd fu la sărutat
11. Mă strigă la frămîntat.
12. Şi cînd fu să-mi petrec dorul

$E_{12.1.2}$

1. Spune-i, bade, maică-ta,
2. Că eu de tin' m-oi lăsa
3. Cînd o vrea şi-o sămăna
4. Strat de mac în vîrf de ac,
5. Strat de flori pe vîrf de nori.
6. De-o vedea că macu creşte,
7. De lăsat tragă nădejde.
8. De-o vedea că macu sacă,
9. Facă bine şi mai tacă.

Rişniţă, *p. 22—23*, Valea Sasului—Mureş.

$E_{12.1.3}$

1. Spune-i, badeo, mumă-ta,
2. Că noi atunci ne-om lăsa,
3. Dacă ea va număra :
4. Penele a două curci,
5. Iarba de pe nouă lunci,
6. Da atunci şi nici atunci! ...
7. Cînd a fi pe cer nuiele
8. Şi pe pămînt plin de stele.

Crîstea, *p. 13*, (?).

$E_{12.2}$

1. Mîndruliţă, draga mea,
2. Spune tu la mumă-ta,
3. Noi atunci ne vom lăsa
4. Cînd ea doar o sămăna
5. Frunza busuiocului
6. În mijlocul focului,
7. Strat de mac în vîrf de ac ;
8. Şi atunci ne vom uita,
9. Cînd mumă-ta a număra :
10. Paiele din nouă cară,
11. Iarba din nouă hotară,
12. Frunzele dintr-un stejar,
13. Zilele din nouă ani.
14. Mai cu seamă ne-om lăsa
15. Cînd ea doar o face-aşa :
16. Să semene orz în casă
17. Şi s-ajungă spicu-n masă ;
18. Să semene grîu în tindă
19. Şi s-ajungă spicu-n grindă.
20. Aşa cînd vor răsări
21. Şi lumea s-a prăpădi
22. Şi tu a mea nu vei mai fi!

Vidu, *Cîntece*, *p. 65—66*, (?) ; var. 3, 9—11, *Douăsprezece cîn-*
13. Mă strigă s-aprind cuptorul
14. Cu trei paie de la pat,
15. Bade rău s-a supărat.

Sala, *Joc bihorean*, *p. 6—7*, Bihor ; var. 2—11, Bradu, *Alină-te dor*, *p. 294*, Tăgădău—Arad ; var. 1—11, Burlănescu, *Din vravuri*, *p. 137*, (?), —+ ; var. 2—13, Nicoară, *Mureş*, *p. 69*, (?) ; var. 1—3, 5—9, 12—13, 10—11, Papahagi, T., *Cercetări*, *p. 57*, Secătura — Bihor ; var. 2—9, Teculescu, *p. 93* (?).

$O_{1.2}$

1. Şi iar verde ş-o negară,
2. S-a supărat Gheorghe-aseară,
3. Că n-am ieşit la el, afară.
4. N-am ieşit că n-am putut,
5. M-a pus maica la cernut.
6. Şi mi-a dat o sită deasă,
7. Să nu ies seara din casă.
8. Dă-mi, măicuţă, sită rară,
9. Ca să ies la Gheorghe-afară,
10. Două vorbe să-i vorbesc,
11. Inima să-mi răcoresc.

Nerej, *p. 166*, Nereju — Vrancea.

$O_{1.3}$

1. Auzi, mîndro, ori n-auzi,
2. Ori nu vrei să te răspunzi!
3. Ba eu, badeo, bine aud,
4. Dar nu pot să mă răspund,
5. Că-i măicuţa lîngă mine ;
6. Nu pot eu ieşi la tine,
7. Că măicuţa nu mă lasă
8. Să ies sara pe fereastră,
9. Ci m-a pus să cern făină,
10. Şi mi-a dat o sită deasă,
11. Ca să nu mai ies din casă.
12. Eu luai una mai rară,
13. Şi tot ieşii la tine afară.

Costin, L., *Mărgăritărele*, *p. 19*, Gîrbovăţ — Caraş-Severin, +—.

$O_{1.3.1}$

1. — Şi ţi-am zis, puică, şi-am zis,
2. Şi cu glumă şi cu rîs.
3. Nu ştiu : ai vrut ori n-ai putut?
4. — Eu am vrut, dar n-am putut,
5. Că maica m-a priceput

tece, p. 29—31, Borşa— Maramureş, + — ; var. 18—19, Jarník-Bîrseanu, *p. 243,* (?), — +.

E12.3

1. Audzit-am, mîndruţ, eu
2. Că ti-e ţînie mî-ta rău
3. Pentru că tie iubăsc eu.
4. Spunie, mîndruţ, mînie-ta,
5. Noi atunci că nie-om lăsa
6. Cîndu ea ş-a număra
7. Tăt şirile dint-o chiară,
8. Şî dzîlele dint-o vară.
9. Nici atunci nu nie-om lăsa
10. Pînă nu ş-a număra,
11. Ia, iarba die pă hotară
12. Şî frundza dint-un stăjar-ă.
13. Nici atunci nu nie-om lăsa,
14. Pînă nu ţi număra
15. Peniele die pă d-un cuc
16. Şi frundzuţa dint-un nuc.
17. Nici atunci nu nie-om lăsa,
18. Pînă ea că nu ş-a fa
19. Strat die mac
20. Nt-un vîrv die ac
21. Şi die-acolo om mînca.
22. Poatie-atunci că nie-om lăsa.

Papahagi, T., *Maramureş, p. 27,* Borşa—Maramureş.

E12.1

1. Ară badea cu plugul
2. Alăturea cu drumul.
3. Merge mîndra cu prînzul.
4. —Hai, mîndră, să odihnim
5. Şi mai tîrziu să prînzim.
6. — Badeo, bădişorul meu,
7. N-am venit să odihnesc,
8. C-am venit să povestesc
9. Că mi-a spus vecina mea
10. Că umblă măicuţă-ta
11. Pe arături, pe curături,
12. Să-mi stringă fermecături
13. Să mă farmece pe mine
14. Să mă las, bade, de tine.
15. Spune, bade, la maică-ta
16. Că noi atunci ne-om lăsa
17. Cînd ea va şti număra
18. Penele de pe doi cuci,
6. Şi ea m-a pus la cernut
7. Şi m-a pus la frămîntat,
8. De tălică mi-am uitat!...

Tocilescu, I, partea II, *p. 836,* Negreşti—Dîmboviţa.

O1.3.2

1. — Puic'a năibilor să fii,
2. Un' ţ-am zis n-ai vrut să vii,
3. La ţarcu din bălării,
4. Unde ne-am iubit întîi.
5. Ori n-ai vrut, ori n-ai putut!?
6. — Ba am vrut, dar n-am putut.
7. M-a pus maica la cernut
8. Şi mi-a dat o sită deasă,
9. De m-apuca noaptea-n casă.

C. Pleniţa, *p. 31,* Cetate—Dolj, ++.

O1.4

1. N-am ieşit că n-am putut,
2. M-a pus mama la cernut.
3. Şi mi-a dat o sită deasă,
4. Să nu pot ieşi din casă.
5. Şi mi-a dat o sită rară,
6. Ca să pot ieşi afară.
7. Cînd a fost să sar portiţa,
8. Mi s-a agăţat rochiţa,
9. Cînd a fost să sar pîrleazu,
10. Am căzut, mi-am rupt obrazu.

Vulpescu, *p. 33,* Lupşanu — Ialomiţa + —.

O1.5

1. Frunzuliţă, ceapă roată,
2. Eu de-aseară şăd la poartă,
3. Dar tu dormi, dormire-ai moartă!
4. Taci, bădiţă, nu mai zice,
5. Limba-n gură să nu-ţi chice;
6. Nu mă blăstăma că dorm,
7. Că m-o pus maica la zacon,
8. La zaconul ţăsători
9. De cu sară păn în zori...
10. La ţăsut prin spată rară —
11. Să nu ies sara afară,
12. La ţăsut prin spată deasă —
13. Să mă ţin mai mult de casă!...

Buzdugan, II, *p. 90,* (?).

19. Iarba de pe nouă lunci,
20. Poate-atunci şi nici atunci.

O mie doine, *p. 258*, Cetea—Alba; var. 1—3, 7—14, Papahagi, T., *Maramureş*, *p. 35*, Săliştea—Maramureş.

$E_{12.5}$

1. Mîndră, mîndruleana mea,
2. Mumă-ta-i o spălătură
3. Că umblă prin arătură
4. Să coată fermecătură,
5. Să mă farmece pe mine
6. Să mă las, mîndră, de tine.
7. Eu atuncea m-oi lăsa
8. Cînd a face plopul nuci
9. Şi răchita mere dulci;
10. Poate-atunci, dar nici atunci,
11. Cînd a face plopul pere,
12. Cărpinariu porumbele;
13. Nici atunci şi nici atunci
14. Cînd a creşte grîu în tindă
15. Cu spicuţu pînă-n grindă;
16. Nici atunci şi nici atunci
17. Cînd a creşte grîu-n casă
18. Cu spicuţu pînă-n masă;
19. Ba atunci şi nici atunci.

Reteganul, I., *Trandafiri*, *p. 129*, (?).

* $O_{17.1}$; $O_{17.2}$.

$E_{12.5.1}$

1. Mîndră, mîndruliţa mea,
2. Mumă-ta-i muiere rea.
3. Umblă noaptea-n arătură
4. Şi caută fermecătură
5. Să mă farmece pe mine
6. Să mă las, mîndro, de tine.
7. Eu de tine m-oi lăsa,
8. Dacă-i voia mamă-ta,
9. Cînd o face jugul mere
10. Şi proţapul porumbele.

Lighezan, *p. 110*, Valea Caraşului.

$E_{12.6}$

1. Măgheran de pe gunoi,
2. Nu vine badea la noi,
3. Da io ştiu de ce nu vine
4. Că nu-l lasă maică-sa
5. Şi nu-l lasă taică-său,

$O_{7.6}$

1. — Asear'am venit la tine,
2. Tu n-ai vrut să ieşi la mine.
3. — Badeo, maica m-a simţit,
4. M-a pus maica la cusut,
5. N-ar avea loc în pămînt,
6. Nici tămîie la mormînt
7. Şi nici vin de prohodit.

Pamfile, *De ţară*, *p. 142*, (?).

$O_{7.7}$

1. Vini-ar mîndru de-acasă,
2. Curvă mă-sa că nu-l lasă.
3. El să gată de vinit
4. Şi mă-sa-i dă de luştit;
5. Cînd să gată în cea seară,
6. Mă-sa îl mînă la moară.

Brediceanu, *Populare*, *p. 52*, Berbeşti—Maramureş, ++; var. 1—6, Bîrlea, II, *p. 56*, Berbeşti — Maramureş, —+.

$O_{7.8}$

1. Cîntă cucu-n vîrf de fag,
2. Nu vine cine mi-i drag,
3. Că-are acasă-un măştihoi
4. Şi-l trimisă-n cîmp la oi
5. Să nu mai vină la noi.

Reteganul, I., *Trandafiri*, *p. 66*, Reteag — Cluj.

$O_{7.9}$

1. Mîndră, cînd mă duc la voi,
2. Mama mă strigă-napoi:
3. Vină, măi fiule, acasă,
4. Că-i cina pusă pe masă.
5. Ia cina şi te-i culca
6. Şi pe stradă nu d-umbla,
7. Că mîine ai de cosit
8. Iarbă şi trifoi dospit.
9. Şi mai ai de secerat
10. Orz, ovăz şi grîu curat,
11. Tu nu poţi umbla prin sat.

Sala, *Du-te bade*, *p. 6—7*, (?), —+.

$O_{7.10}$

1. Mîndră, cînd mă duc la tine
2. Mama strigă după mine.
3. — Unde mergi, fiule dragă?

6. Băga-s-ar în copîrşeu;
7. Şi nu-l lasă soru-sa,
8. Despleti-ş-ar cosiţa;
9. Şi nu-l lasă să mă ieie,
10. Usca-s-ar mă-sa să peie,
11. Şi nu-l lasă să se-nsoare,
12. Usca-s-ar de pe picioare!
13. De s-ar face mă-sa stan
14. Şi tată-so bolovan
15. Noi nu ne-om lăsa şuhan.
16. Mă-sa de s-a măcina
17. Mininţea ca fărina,
18. De ne-om fi dragi, ne-om lua!

Reteganul, I., *Trandafiri*, *p. 132*, (?).

* $O_{10.1}$

$E_{12.6.1}$

1. Spune, mîndru(le), mine-ta
2. Ca să nu mă ocăra(scă).
3. Că de s-ar fa(ce) piatră de moară
4. Tot ne-om iubi într-o vară,
5. Şi tată-tău bolovan,
6. Tot ni-om mai iubi într-on an.

Bîrlea, II, *p. 111*, Berbeşti—Maramureş.

$E_{12.6.2}$

1. Hei, tu, mîndruluţu meu,
2. De-ară da şi Dumnezeu
3. Să fie mine-ta stan
4. Şi tată-tău bolovan
5. Şi noi ne-om iubi-nt-on an.

Ţiplea, p. 73, (?), ++.

$E_{12.6.3}$

1. Bade, bădişorul meu,
2. De s-ar mă-ta măcina
3. Pe moară ca fărina,
4. De ne-om fi dragi, ne-om lua.
5. Şi de s-ar mă-ta sdrobi
6. Pe piuă ca simburii,
7. De ne-om fi dragi, ne-om iubi.

Brăiloiu, *Someş*, p. 6, Someş—Sălaj.

E

1. Foi verdi şi una,
2. Spuni, badi, mîni-ta
4. La vecini după treabă.
5. Treaba ce ai de trebit,
6. Ori te-apucă de nebunit.
7. — Merg, măicuţă, după coasă
8. Să cosesc în iarbă groasă.
9. — Mergi la dracu, mi se pare,
10. Că vecina coasă n-are.
11. Dar vecinul ştiu ce are,
12. Are o fetuţă mare,
13. Precum văd, la ia te duci,
14. Griji, fiule, tu-o să plîngi.

Sala, *Du-te bade*, *p. 7*, (?,) +—.

$O_{8.1}$

1. Cărăruşe de pe deal,
2. De ce vii, bade, aşa rar?
3. Cărăruşe de pe şes,
4. Vino, bădiţă, mai des.
5. Aş veni, mîndro, veni,
6. Numai maica de n-ar fi,
7. Căci cum plec să viu la tine
8. Strigă maica după mine.
9. Şi cînd plec să viu la voi
10. Maica mă strigă-napoi.

Baltasiu, *p. 260*, Hărman—Braşov, —+; var. 1—2, 5, 7—10, Candrea—Densusianu, *Poezii populare*, *p. 99*, Transilvania; var. 1—2, 5, 7—10, Candrea—Densusianu, II, *p. 100*, Daneş—Mureş; var. 1—2, 5, 7—10, Călbază, *p. 64—65*, (?), (s); var. 9—10, 7—8, Flinţiu, *p. 61*, Ardeal, (s), +—; 9—10, 7—8 Jarník-Bîrseanu, *p. 702*, Alecuş—Alba, +—; var. 1—4, 9—10, Marian, *Hore*, *p. 99*, Mănăstirea Humorului—Suceava, (s); var. 1—2, 5—6, 9—10, 7—8, Nicoară-Netea, *p. 39*, (?), ++; var. 1—2, 5, 7—10, Teculescu, *p. 124*, (?), —+; var. 1—2, 5—6, 9—10, Ursu, *Cîntece*, *p. 87*, Borloveni—Caraş-Severin.

$O_{8.2}$

1. Badeo, ce pămînt te ţine,
2. De nu vii sara la mine?
3. Mă ţine pămînt cu iarbă,
4. Nu pot veni fără treabă.
5. Mă ţine pămînt cu flori,
6. Nu pot veni în toate seri,

3. Sî mînînci, sî-i ticniascî,
4. La mini sî nu gîndiascî,
5. Cî i-oi ci o norî-n casî,
6. Sau ţîi badi nevastî.
7. Maicî-ta-i fimeiră,
8. Întrî-n casî ca o coasî,
9. Es-afarî ca o parî,
10. Cu traista subsuoarî
11. Şi sî ie din ţarî-n ţarî
12. În ceri printru ea si sarî
13. Di cele mai multi ori,
14. La cele farmăcători;
15. Sî ti farmici pi tini,
16. Ca sî mă urăşti pi mini.
17. Maicî-ta şi di-a crăpa,
18. Tot pi mini mî-i lua.
19. Maicî-ta şi di-a plesni,
20. Tot cu mini cî-i trăi.

Tocilescu, I, partea II, *p. 1349*, jud. Fălciu, + —.

E12.8

1. Mîndro, mîndruliţa me...
2. Asară-amu trecutu pe coastă,
3. Pe dinu susu de casa voastră;
4. Mă-ta-n casă te sfăde,
5. Pe tini rău te ocare,
6. Zău, pe tine pintru mine,
7. Să te laş, mîndro, de mine.
8. Da spune-i maică-ta ghine,
9. C-atunci m-oi lăsa de tine,
10. Cîn s-o lăsa postu de pîne,
11. Postu de pîne şi de sare
12. Şî de gura dumitale.

Păcală, *p. 220*, Răşinari — Sibiu.

E12.9

1. Bade, pentru Dumnezeu,
2. Lasă-te de capul meu.
3. Mîndră, pentru Precista,
4. De tine nu m-oi lăsa.
5. Pîn-tu nu-i număra
6. Paiele de pe trei care
7. Şi iarba din trei hotare
8. Şi penele de pe un cuc,
9. Atunci te las şi mă duc.

Sala, *Strigături, p. 31*, (?), (s).

7. Căci cînd dau să vin la tine
8. Strigă maica după mine.
9. Şi cînd dau să viu la voi,
10. Mă strigă maica-napoi.

Varone, *Jocuri româneşti, p. 19*, (?).

O8.3

1. Vecino, soro, vecină,
2. Ia ieş sara în grăgină.
3. Aş ieşî, neico, aş ieşî,
4. Numai mama gie n-ar fi,
5. Că io şî cînd plec la tine,
6. Mama strîgă după mine.
7. Că io şî cînd plec la boi,
8. Mama strîgă: hoc, năpoi.

Ursu, *Cîntece, p. 62*, Prilipeţ — Caraş-Severin; var. 1—8, Bradu, *Alină-te dor, p. 352*, Corăsău — Bihor.

O8.4

1. Răsărit-a găinuşa,
2. Hai, mîndră, deschide-mi uşa.
3. Şezi, bade, pe prisp-afară,
4. Dacă n-ai venit aseară.
5. N-am venit că n-am putut:
6. Cînd a fost să viu la voi,
7. M-a chemat maica-napoi;
8. Cînd a fost să vin la tine,
9. Strigă maica după mine.

Rusu, S., *Scînteuţe, p. 61*, Ardeal, (s).

O9.1

1. Arde focu-n paie ude,
2. Eu tot strîg, mîndra n-aude
3. Şî, de-aude, nu-mi răspunde.
4. — Auzi, mîndră, ori n-auzi?
5. Ori n-ai voie să-mi răspunzi?
6. — Ba eu, bade, aud pe bine,
7. Da măicuţa-i lîngă mine
8. Şi nu pot eşî la tine.

Onişor, *p. 17*, Zagra — Bistriţa-Năsăud.

O10.1

1. Zîs-a badea să-l aştept
2. Cîn o fi luna-ntr-un drept.
3. Ies afară luna-i, bine
4. Şi bădiţa nu mai vine.

$E_{13.1}$

1. Haide, bade, sările,
2. De-mi auzi mustrările,
3. Cum mă mustră măicuţa,
4. Bade, pentru dumneata.
5. De m-ar mustra tot pe ceas,
6. Eu de badea nu mă las.
7. De m-ar mustra tot mereu,
8. Nu mă las de badiul meu.

Cernea, *Floricele*, *p. 26*, Paloş—Braşov; var. 1—8, Cernea, *Strigături*, *p. 12—13*, Paloş—Braşov, (s); var. 1—8, Cocişiu, *Cîntece*, *p. 122*, Cîrţişoara—Sibiu, ++; var. 1—8, Flinţiu, *p. 62*, (?), (s); var. 3—4, 5—6, Teculescu, *p. 128*, (?); var. 1—6, Tocilescu, I, partea II, *p. 935*, Ticuşu Săsesc—Braşov, (s).

$E_{13.2}$

1. Vino, bade, sările,
2. De-mi-auzi mustările,
3. Cum mă mustră măicuţa
4. De ce şed cu dumneata,
5. Şi mă mustră tătuţu
6. Că mi-i sărac drăguţu!
7. Las' să fie şi sărac,
8. Bine că mi-i mie drag.

Bornemisa, *De dragoste*, *p. 11*, (?); var. 1—6, Varone, *Nadăşu*, p. *30*, Nadăş—Cluj, (s).

$E_{13.3}$

1. Hei, tu, mîndruluţu meu,
2. Mult mă mustră mămuca
3. Ce mă ibăsc cu dumata.
4. De m-a mustra tăt cu tine,
5. De-ace ne-om iubi mai bine;
6. De m-a mustra cu altu,
7. Da ne-om lăsa la focu
8. Cu dragoste cu tătu.

Ţiplea, *p. 57*, (?), +—.

$E_{13.4}$

1. Mîndro, pentru ochii tăi,
2. Mă sfădesc părinţii mei,
3. Zice să mă las dă iei,
4. Lăsa-i-ar picioarili,
5. Nu vine că nu-i acasă,
6. Ori că mamă-sa nu-l lasă.
7. De nu-l lasă maică-sa,
8. Nu-l apuce a-nsura,
9. Nici nepoţi a-i legăna.
10. De nu-l lasă tată-său,
11. Pune-l-ar în copîrşeu,
12. În copîrşeu de oiagă,
13. Cînd i-o fi lumea mai dragă.
14. În copîrşeu de oglindă
15. Cînd i-o fi lumea mai mîndră.

Folclor Transilvania, I, *p. 379*, (?).

***$E_{12.6}$**

$O_{10.2}$

1. Zîs-a badea să-l aştept
2. Cînd a fi luna-ntr-un drept.
3. Ies afară, luna-i bine,
4. Văd că badea nu mai vine.
5. Intru-n casă, luna-n masă,
6. Să vie, mă-sa nu-l lasă.
7. De nu-l lasă maică-sa,
8. Rupe-i-s-ar inima,
9. Cum se rupe şi la mine,
10. Că-l aştept şi nu mai vine.

Folclor Transilvania, I, *p. 372—373*, (?).

$O_{10.3}$

1. Astă sară nu-i de mine
2. C-a meu bade nu mai vine,
3. Doar ţundra nu şi-o găseşte,
4. Ori maică-sa-l dojeneşte...
5. Dojeni-o-ar frigurile
6. Ca pe mine gîndurile.

Bologa, *p. 72*, Geoagiul de Sus—Hunedoara.

$O_{10.4}$

1. Arde luminiţa bine,
2. C-am bădiţ şi nu mai vine.
3. Sau i-i rău, sau nu i-i bine,
4. Sau nu-i îngrijit de mine,
5. Sau măciuca n-o găseşte,
6. Sau maică-sa-l dojeneşte.
7. N-are la ce-l dojeni,
8. Că noră (tot) nu i-oi fi.
9. Chiar noră (dacă) i-oi fi,

5. Pă lumia cu soarili;
6. Io de tine nu mă las
7. Pîn'pun glia pe obraz.

Ursu, *Cîntece*, *p. 63*, Bozovici—Caraş-Severin, —+.

E13.5

1. Zisu-mi-o măicuţa aşa:
2. „Să las somnu şi pipa
3. Şi doru şi dragostea".
4. Măicuţii i-am spus aşa:
5. „Somnu, pipa le-oi lăsa,
6. Dragostea pînă-i lumea".

Bradu, *Alină-te dor*, p. *419*, Lăzăreni—Bihor, (s); var. 1—6, Bradu, *Viaţă nouă*, *p. 17—18*, Crişana.

E13.5.1

1. Au zîs tata şi mama
2. Să las somnu şi mîndra.
3. Hei, somnu nu l-oi lăsa
4. Şi pe mîndra tot aşa!
5. Căci cu somnu mă tocmesc,
6. Cu mîndruţa mă iubesc!

Adăscăliţei—Ciubotaru, *p. 201*, Arbore—Suceava, (s); var. 1—4, Marian, *Hore*, *p. 81*, Sînt Ilie—Suceava, (s); var. 1—4, Marian, *Hore. p. 129*, Ciocăneşti—Suceava (s).

E13.5.2

1. Zis-au tata şi mama
2. Să las satu şi mîndra.
3. Eu satu nu l-oi lăsa,
4. Nici pe mîndra, săraca,
5. N-o pot s-o las niciodată
6. De-ar vrea maica să mă bată.

Varone, *Jocuri româneşti*, *p.52*, (?).

E13.6

1. Aşa-mi zice măicuţa:
2. Să las seara uliţa
3. Şi pe mîndra săraca.
1. Dară eu i-am spus aşa:
5. Că mîndra n-oi lăsa,
6. Măcar să facă ce-o vrea.

Zlaşti, *Bădişor*, *p. 9—10*, Brad—Hunedoara, —+.

10. Cu mine-ar putea trăi,
11. Că nu sînt aşa (de rea)
12. Precum mi-a ieşit vestea,
13. Că nici dracul nu-i negru
14. Precum (oamenii)-l făcu.

Jarník-Bîrseanu, *p. 619*, Ernei—Mureş; var. 1—2, 5—6, Bologa, *p. 183*, Şpring—Alba.

O10.5

1. Astă seară luna-i plină
2. Şi bădiţa nu mai vine,
3. Ori i-e rău, ori nu i-e bine,
4. Ori maică-sa i-a fi dat
5. Astă seară de cinat
6. Dintr-un blid cam nespălat
7. Şi de mine şi-a uitat.

O mie doine, *p. 259*, Cetea—Alba; var. 1—6, Jarník-Bîrseanu, *p. 95*, (?); var. 3—7, Cernea, *Floricele*, *p. 129*, Dăişoara—Braşov.

O10.6

1. Ce mai lună şi lumină!
2. Vine neica prin grădină,
3 .Cu şubuliţa pe mînă,
4. Cu chipiu la o parte...
5. Foaie verde, rug întins,
6. Mă mir de ce vine trist?
7. Ori ciumagu nu-l găseşte,
8. Ori mumă-sa-l cecăleşte.
9. Să ştiu că l-ar cecăli,
10. Eu cu el n-aş mai vorbi!
11. N-am pe cine trimetea:
12. Să nu-mi treacă vîlceaua,
13. Că mi-l vede mumă-sa,
14. Şi ne strică dragostea.

Ciauşanu-Fira-Popescu, *p. 53—54*, Făureşti—Vîlcea.

O 10.7

1. Zis-a badea să-l aştept
2. Cînd a fi luna dirept
3. La fîntîna din făget...
4. Iacă luna-i drept cu mine
5. Şi bădiţa nu mai vine;
6. Doar i rău, doar nu i bine,
7. Doar i rău, doar n-a cinat,
8. Doar maică-sa l-a mustrat
9. Să nu umble noaptea-n sat

E13.6.1

1. Mult mă mustră măicuța,
2. Să las sara ulița.
3. — Maică, de m-ai spînzura,
4. Ulița n-o pot lăsa,
5. Că cîtu-i satu de mare
6. Drăguță ca mine n-are!

Bradu, *Alină-te dor*, *p. 143*, Pietroasa—Bihor; var. 1—2, 4—6, Jarník-Bîrseanu, *p. 33*, (?), —+.

E13.6.2

1. Mult mă mustră măicuța
2. Să părăsesc ulița
3. Că mi-i goală drăguța ...
4. Ulița n-o poci lăsa,
5. Pînă știu pe mîndruța!

Jarník-Bîrseanu, *p. 234*, (?), Ardeal.

E13.7

1. Tot îmi zice a mea măicuță
2. Să mă las de-a mea drăguță.
3. Pîn soarele sus va sta
4. Eu de ea nu m-oi lăsa;
5. Căci mai bine flămînzesc
6. Decît să o părăsesc;
7. Și mai bine să murim
8. Decît să ne despărțim.

O mie doine, p. *277*, Cetea—Alba.

E13.8

1. Frunză verde ca nalba,
2. Rău m-a blăstămat maica.
3. Blestemă-mă cît de tare,
4. Pentru mîndra nu mă doare,
5. Că mîndra e frumușea
6. Și trăiesc bine cu ea.

Bologa, *p. 50*, Geoagiu de Sus — Alba.

E13.9

1. Spune-i tu la maică-ta
2. De grije nu poarte ia,
3. Că noi doi tot ne-om iubi
4. Și moartea ne-o despărți.

Neda, *p. 21*, (?), ++, (s).

E13.10

1. De-ai știi, mamă, cin mă ține,
2. M-ai da de mîncat la cine,
10. La neveste cu bărbat,
11. Că umblă cu capu spart.

Bologa, *p. 283*, Voivodeni—Brașov.

O11.1

1. Auzi, mîndro, ori n-auzi,
2. Ori n-ai gură să răspunzi!
3. — Da, aud, bade, prea bine,
4. Dar nu vreau să ies la tine,
5. Că mă mustră măicuța,
6. Bade, pentru dumneata.
7. Și mă mustră și mă-nvață
8. Ca să nu mă știi în brață.
9. Că, dacă tu m-ai ține,
10. Prăpădită-i cinstea mea

Baltasiu, *p. 200*, Săcel—Harghita, +—.

O11.2

1. Ină, mîndruț, s.rile
2. Ș-ascultă mustrările,
3. Cum mă mustră mămuca,
4. Mîndruț, pîntru dumata;
5. Cum mă mustră-a noști pă mine,
6. Că mă ibăsc eu cu tine.

Țiplea, *p. 53*, (?); var. 1—6, Bîrlea, *p. 110*, Berbești—Maramureș; var. 3—4, Bologa, *p. 189*, Șpring—Alba, —+; var. 1—4, Cocișiu, *Cîntece*, *p. 122*, Cîrțișoara—Sibiu, —+; var. 1—2, 5—6, Dumitrașcu, *Flori de cîmp*, *p. 66—67*, (?), Oltenia, —+; var. 4, 3, *Folclor Transilvania*, I, *p. 66*, Țara Zarandului, (s), —+; var. 1—4, *Folclor Transilvania*, II, *p. 508*, Banat, ++; 1—4, Friedwagner, *p. 498*, Vatra Dornei—Suceava, ++; var. 1—4, Friedwagner, *p. 502*, (?), ++; var. 1—4, Jarník-Bîrseanu, *p. 242*, (?), —+; var. 1—4, Jarník-Bîrseanu, *p. 299*, Ardeal, —+; var. 1—3, 6, Marian, *Hore*, *p. 76*, Scheia—Suceava, (s), +—; var. 1—4, Sala, *De-ale poporului*, *p. 18*, (?), —+; var. 3, 4, Teculescu, *p. 80*, (?), —+; var. 2—3, Țiplea, *p. 53*, (?); var. 3—4, Țiplea, *p. 57*, (?), ++.

3. De-ai şti, mamă. cui mă creşti,
4. M-ai da de mîncat la peşti,
5. De-ai şti, mamă, cine-mi place,
6. Nici cămaşă nu mi-ai face,
7. Mi-ai face cămaşă rară
8. Şi m-ai da pe uşă afară,
9. Cămeşuică de urzică
10. Şi m-ai da pe uşă-n tindă.
11. Toate, mamă, de le-ai face,
12. Eu iubesc pe cine-mi place.

Balş, *p. 136*, (?); var. 1—12, *Folclor Suceava, p. 167*, Bilca—Suceava.

E13.11

1. Şi-aseară ş-alaltăseară
2. Doi cocoşi cîntau p-afară,
3. Doi cocoşi negri cîntau,
4. Neamurile mă mustrau
5. Să mă las de bădiţa.
6. Eu voia nu le-aş călca,
7. De badea nu m-aş lăsa
8. Că ş-o ţinut credinţa.

O mie doine, p. 47, Zărand — Arad; var. 1—7, Bîrlea, II, *p. 119*, Berbeşti—Maramureş; var. 1—8, *Folclor Transilvania*, II, *p. 231*, Ţara Făgăraşului; var. 1—7, Reteganul, I., *Trandafiri, p. 54*, (?).

E13.11.1

1. Aseară şi altă seară
2. Cîntau doi cocoşi pe-afară.
3. Doi cocoşi negri cîntau,
4. Neamurile mă mustrau,
5. Să mă las de bădiţa.
6. De badea nu m-oi lăsa
7. Pîn capu-n sus mi-a sta.

Grobeiu—Poiana, *p. 18—19*, (?), (s).

E13.11.2

1. Mult mă mustră măicuţa,
2. Să mă las de bădiţa...
3. Cuvîntul nu l-aş călca,
4. De badea nu m-aş lăsa.

Bologa, *p. 276*, Voivodeni—Braşov, ++.

E14.1

1. Iat-oi sara iară vini
2. Şi m-o bati, mama, bini.

O11.3

1. Vinî, badi, sările
2. Ş-ascultă mustrările!
3. Că mă mustră mămuţa,
4. Badi, pentru dumniata,
5. Că ţi-i dulce guriţa.

Friedwagner, *p. 490*, Gura Sadovei—Suceava, —+.

O11.4

1. Vino, badeo, sările,
2. De-mi auzi mustrările
3. Cum mă mustră măicuţa
4. Da, pe mine, pentru tine,
5. Că ce vii sara la mine.

Folclor Transilvania, II, *p. 236*, Ţara Făgăraşului, ++.

O12.1

1. Tăt aşe o zîs mama,
2. Să las uliţa-n pustîe
3. Şi pă mîndra-n sărăcie,
4. Să las uliţa-n săcreată,
5. Gura mîndrului uitată.

Ţiplea, *p. 53*, (?), +—; var. 1—5, Brediceanu, *Populare, p. 45*, Ieud—Maramureş, ++.

O12.2

1. Mult mă mustră măicuţa
2. Că mi-i dragă d-uliţa.
3. Nu uliţa mi-e dragă,
4. Ci clopu badii cel cu peană.

Sala, *Hai la joc. p. 15*, Bihor, +—; var. 1—2, Brediceanu, *Populare, p. 45*, Ieud—Maramureş, —+; var. 1—2, Jarník-Bîrseanu, *p. 60*, (?), —+; var. 1—4, Theodorescu, C., *Izvoare fermecate, p. 61*, Inand—Bihor, —+.

O12.3

1. Asară şi alaltă sară
2. Trei cuci îmi cînta pe-afară;
3. Trei cuci afară cînta,
4. Mama-n casă mă mustra,
5. Să mă las de bădiţa
6. Şi să nu-i calc băsada.

Bartók, *Maramureş, p. 207*, Petrova—Maramureş.

3. Că şi-asară m-o bătut,
4. C-am şezut cu badea mult.
5. Bătaia nu m-o durut,
6. Că dragostea mi-o plăcut.
7. Şi nici azi nu m-a dure,
8. Să mă bată cît ar vre.
9. De m-ar bate cît de rău,
10. Bădiţa-i sufletul meu.
11. De m-ar bati cît de tari,
12. Pentru badia nu mă doari.
13. De m-ar bate cît m-ar bate,
14. Dintr-a-mele nu mă scoate.

Friedwagner, *p. 133*, Şerbăuţi — Suceava; var. 1—4, 9—12, Bologa, *p. 131*, Mesentea—Alba; var. 1—2, Friedwagner, *p. 134*, Broscăuţi—Botoşani; var. 1—14, Marian, *Poesii*, *p. 36*, (?).

$E_{14.1.1}$

1. Măi, Vasile, pentru tine
2. M-a bătut mama trei zile.
3. Să mă bată cît de tare,
4. Pentru tine nu mă doare;
5. Să mă bată cît de bine,
6. Măcar are pentru cine!

Pamfile, *Bătrineşti*, *p. 86*, (?).

$E_{14.2}$

1. Măi, bădiţă, pentru tine,
2. Dă maica cu lemnu-n mine.
3. Ia mă bate şi eu rabd
4. Pentru tine că mi-eşti drag.

Teculescu, *p. 96*, (?), +—.
* $O_{21.9}$

$E_{14.2.1}$

1. Pîntru tine, măi Irină,
2. Dă maica cu lemnu-n mine.
3. Deie pîn-m-a sfărîma,
4. De tine nu m-oi lăsa.

Mîndrescu, *Literatură*, *p. 146*, Ripa de Jos—Mureş, (s).

$E_{14.3}$

1. De m-ar bate cu bota,
2. Pe mîndra nu oi lăsa.
3. De m-ar bate cît de tare,
4. Pentru mîndra nu mă doare.

$O_{13.}$

1. Şi-am zis: verde de sasău,
2. Iacă, puică, ce-aud eu:
3. Că te ţin părinţii rău,
4. Pentru că te iubesc eu.
5. Spune, dragă, mîne-ta,
6. Eu cărarea mi-oi muta,
7. Mai la deal de casa ta:
8. Cînd voi trece voi cînta,
9. Şi ţi-oi rupe inima...

Bulboacă, *p. 32*, (?), (s).

$O_{13.1.1}$

1. Frunză verde de dudău,
2. Am auzit, puică, eu
3. Că te ţine mă-ta rău
4. Pentru că te iubesc eu.

Friedwagner, *p. 494*, Pojorîta—Suceava, —+; var. 2—4, Bud, *p. 33*, (?), ++; var. 2—4, Friedwagner, *p. 492*, Marginea—Suceava, —+; var. 2—4, Friedwagner, *p. 493*, Băişeşti—Suceava, —+; var. 1—4, Friedwagner, *p. 495*, Voitinel—Suceava, —+; var. 2—4, *O mie doine*, p. 53, Mîndruloc—Arad.

$O_{14.1}$

1. Mîndră, pentru ochii tăi
2. M-au urît părinţii mei;
3. Seara-n sat ei nu mă lasă,
4. Spun că vin la voi acasă.
5. Să mă vadă că te joc,
6. Vai, m-ar şi pune pe foc.
7. O, mîndră, ce mai năcaz,
8. Trebuie ca să te las.

Rusu, S. *Scînteuţe*, *p. 45*, Ardeal, (s); var. 1—2, Alexici, II, *p. 138*, Straja, (?), +—; var. 1—2, Cernea, *Strigături*, *p. 21*, Paloş—Braşov, —+; var. 1—2, Cernea, *Floricele*, *p. 34*, Paloş—Braşov, —+; var. 1—4, Grobeiu-Poiana, *p. 43*, (?), (s), —+; var. 1—6, Nicolaiasa, *p. 117*, Lămăşeni—Suceava, (s).

5. De m-ar bate cu lemnu',
6. Nu mi-oi lăsa năravu!

Bîrlea, II, *p*, *63*, Berbeşti—Maramureş, —+; var. 1—6, Brediceanu, *Populare*, *p. 106—107*, Bîrsana—Maramureş.

E14.4

1. Măi bădiţă, pentru tine
2. M-o bătut maica pe mine;
3. Cînd o-ncetat de-a mă bate
4. Zis-a de tin' să n-am parte;
5. Să n-am parte, nici noroc,
6. Să fiu cu tine la un loc.
7. Iar dacă m-o blestemat,
8. Eu din gură-am cuvîntat:
9. Ea, maică, biciu-ntr-o mînă
10. Şi mă bate-o săptămînă,
11. Pînă-mi tună os prin os
12. Şi nu-l las, că-i prea frumos.

Monografia Tîrnava Mare, *p. 481—482*, Retiş—Sibiu, +—.

E14.5

1. Măi, tu, nene, pintru cinie
2. Mă bacie tata pră minie.
3. Bată-mă oară pe ciasî,
4. Io dă cinie nu mă lasî.
5. Mă bate cu ştricu udî,
6. Pră cinie să cie zăuit, mă.

Ursu, *Cîntece*, *p. 126*, Dalboşeţ—Caraş-Severin, +—.

E14.6

1. — Cine, dragă, ţi-a şoptit,
2. Rochie neagră ţi-ai croit,
3. Ca o doamnă te-ai gătit.
4. — Ori că-i neagră, ori mătasă,
5. De rochie vorba lasă,
6. Du-te, du-te, bade-acasă!
7. — Eu acasă nu m-oi duce
8. Chiar şi ziua să m-apuce,
9. Că ţi-a fost guriţa dulce.
10. — Mama-n casă de-a întra,
11. Ori tata te-a apuca,
12. Atunci bine nu-i îmbla!
13. — Lasă mă-ta să mă vadă
14. Şi tată-tău să mă bată,

O14.2

1. Mîndro, pentru ochii tăi,
2. M-au urît părinţii mei;
3. Mîndro, pentru gura ta,
4. M-o urît şi măicuţa.

Jarník-Bîrseanu, *p. 395*, Ardeal.

O15.1

1. Neamurile nu mă lasă
2. Cu tin', bade, să-mi fac casă;
3. Rudele nu mă voiesc,
4. Cu tin', bade, să trăiesc.

Bologa, *p. 284*, Drăguş—Braşov, +—.

O16.1

1. Bădiţo, la voi în curte,
2. Măgheran pănă-n genunche,
3. Eu m-aş duce să-l plivesc,
4. De maică-ta nu-ndrăznesc,
5. C-am auzit-o de-acasă
6. Cum bate cu pumnu-n masă
7. Şi-am auzit de la noi
8. Cum bate cu amîndoi...

Bologa, *p. 200—201*, Şpring—Alba.

O16.2

1. Bade. bade, dragul meu,
2. Trecui joi pe lîngă voi
3. Şi auzii pe maică-ta
4. Blăstămîndu-ţi drăguţa.
5. Blăstămîndu-mă pe mine,
5. Suduindu-te pe tine,
7. De ce-ai fost, bade, cu mine.

O mie doine, *p. 37*, Zărand—Arad, ++.

O16.3

1. Asară am fost pe coastă,
2. Mîndro, pe la casa voastră.
3. Tată-tu lemne ţăia,
4. Mă-ta-n casă te sfădea;
5. Se sfădea, mîndră, cu tine,
6. De ce ieşi seara la mine.

Ardeu, *Cîntecele noastre*, *p. 103*, Cistei—Alba, —+.

*$E_{11.1}$

O17.1

1. Spune-i, badeo, maică-ta,
2. Să nu-mi mai poarte grija,

15. Eu rămîn aice, fată!
Friedwagner, *p. 255*, Ruşii-Mînăstioara—Suceava , + —.

E14.7

1. Şi-am zis verde mintă creaţă,
2. Mă sculai de dimineaţă,
3. Mă dusei în grădiniţă,
4. Pentru draga mea Mariţă.
5. Văzui iarba pitulată,
6. Pe Mărita jos culcată.
7. — Scoal', Mariţo, du-te-acasă
8. C-o zis mă-ta să te bată.
9. — Las'să zică cît de mult,
10. Eu pe mama n-o ascult
11. Şi pe tine te sărut.
Beldie, *La cisla*, *p. 17*, (?), — +.

E14.8

1. Frunzuliţă, trei căline,
2. Măi bădiţă, pentru tine
3. Multă supărare-mi vine,
4. Că măicuţa nu mă lasă
5. Nicăieri să ies din casă.
6. La fîntînă nu mă mînă,
7. Numa o dată-n săptămînă,
8. La portiţă n-am credinţă,
9. Iubeşte-mă, măi, bădiţă,
10. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
11. Te iubesc şi nu te las.
Friedwagner, *p. 496*, Vicovul de Sus—Suceava.
* $O_{21.1}$ — $O_{21.13}$

E14.9

1. Mîndră, pentru ochii tăi,
2. M-o urît părinţii mei.
3. Sara-n sat ei nu mă lasă,
4. Spun că merg la tine-acasă.
5. Da tu leagă, mîndră, cînii,
6. Că disară vin la tine,
7. Chiar dac-or muri bătrînii.
Folclor Suceava, *p. 167—168*, Bilca—Suceava.

E14.10

1. Foaie verde de-un bujor,
2. Fetiţă de negustor,
3. Ţi-a luat tat-tău gălbiori,
4. La poartă-a pus păzitori,
3. Ci să-şi poarte grija ei,
4. Că-i e jia lungă-n poale,
5. Şi mintea cam zburătoare.
6. De-o zboară prin arături,
7. Să culeagă fermecături,
8. Să mă farmece pe mine,
9. Să mă las, mîndro, de tine,
10. Dar nu-i vrednic neamul tău
11. Să fermece trupul meu.
Cernea, *Floricele*, *p. 57*, Mercheaşa—Braşov, — + ; var. 4—8, Teculescu, *p. 121*, (?), + —.

O17.2

1. Frunzuleană, iarbă grasă,
2. Ce folos c-am fost frumoasă,
3. Că n-am fost de casa voastră.
4. Casa voastră-i casă grea,
5. Şi mă-ta-i femeie rea,
6. Merge la crîşmă şi bea,
7. Vine sara prin răzoare
8. Şi cată fărmăcătoare,
9. Să mă farmece pe mine
10. Ca să nu trăiesc cu tine.
Sevastos, *p. 192—193*, (?), — +.
* $E_{12.4}$; $E_{12.5}$

O18.1

1. Pentru mîndra din alt sat
2. Nu-mi dă mama de mîncat;
3. Pentru cea din satul meu
4. Îmi dă mama, nu mînc eu ...
Folclor Transilvania, I, *p. 528*, Cluj, (s); var. 1—4, Bradu, *Alină-te dor*, *p. 428*, Cosniciul de Jos — Sălaj, (s); var. 1—4, Desmireanu, *p. 143*, Blăjenii de Jos — Bistriţa-Năsăud, (s); var. 1—4, *Folclor poetic*, I, *p. 53*, Şieuţ — Bistriţa-Năsăud, (s); var. 1—4, Podariu, *p. 72*, (?), (s).

O19.1

1. Bădiţă, gură de spic,
2. Aş şedea cu tine-un pic,
3. Dar mă tem c-oi zăbovi
4. Şi mama m-a bănui,
5. C-am mai zăbovit odată
6. Şi-a vrut mama să mă bată.
Dugan-Opaiţ, *p. 10*, Straja—Su-

5. Să te păzească de mine,
6. Cînd vin seara pe la tine.
7. Dar eu sunt băiat frumos,
8. Că ştiu poarta pe din-dos,
9. Mi te sărut cu folos
10. Şi te duc, dar nu m-aş duce,
11. Că-ţi este guriţa dulce!

Budălănescu-Ciauşanu, *p. 25*, Scăieşti—Dolj.

E14.11

1. Gura ta, lele Mărie,
2. Vai, că bine-mi place mie
3. Ca şi struguru de vie!
4. Dac-aş şti că n-o ţii bine
5. Aş fura-o de la tine,
6. Dar mi-e frică, draga mea,
7. Că mă vede mamă-ta,
8. Şi cînd vede ea nu tace
9. Să ne dea, mîndruţo, pace.
10. Eu mă mir, mîndruţa mea,
11. Ce-are ea cu gura ta
12. S-o păzească-aşa bine
13. Ca să n-o sărute nimeni
14. Şi să n-o sărut nici eu,
15. Ea gîndeşte că-ţi fac rău.
16. Dar nu-ţi fac nimica, dragă,
17. Gura nie-a rămînen-treagă.
18. Spune dar la mama ta
19. Să n-aibă grijă de ea,
20. Căci, chiar grijă de-ar avea,
21. Gura tot ţi-oi săruta.

Folclor Transilvania, II, *p. 221*, Ţara Făgăraşului.

E14.12

1. Măriucă, Mărioară,
2. Tu n-ai casă, nici cămară.
3. Ieşi în pridvoraş afară.
4. La umbra de sălcioară,
5. Sub un brad ori sub un dud,
6. Cînd oi trece să te-aud
7. Şi să vin să te sărut,
8. Şi pe urmă să mă duc.
9. O vecină ne-a văzut
10. Şi la mă-sa ne-a pîrît.
11. Maică-sa-i femeie rea,
12. O bătea, o schingiuia;
13. — M-a bătut, m-a schingiuit,

ceava; var. 1—6, *Folclor Transilvania*, II, *p. 29*, Ardeal, —+; var. 1—6, *Monografia Tîrnava Mare*, *p. 487*, Retiş—Sibiu, —+; var. 1—6, *O mie doine*, *p. 237*, Sînnicolau Mare—Timiş; var. 1—6, Torouţiu, *A fost odată*, *p. 150*, Pătrăuţi—Suceava.

O19.2

1. Vai de mine eată-i seară
2. Şi m-a bate maica eară.
3. Că şi-asară m-a bătut,
4. C-am şezut cu badea mult.
5. Am şezut şi-am povestit,
6. Că de mult nu ne-am tîlnit;
7. Am şezut pe două lemne,
8. Pînă la a cinei vreme;
9. Am şezut pe două verzi,
10. Vină, maică, de ne vezi;
11. Am şezut pe două-uscate,
12. Pînă la amează noapte.

Pop, I.B., *Poesii*, *p. 20*, (?); var. 1—4, Bradu, *Alină-te dor*, *p. 211*, Drăgăneşti—Bihor, —+; var. 1—4, Jarnik-Bîrseanu, *p. 62*, (?); var. 1—4, Jarnik-Bîrseanu, *p. 235*, Ardeal; var. 1—4, Marian, *Hore*, *p. 113*, Ciprian Porumbescu—Suceava, (s); var. 1—4, Mîndrescu, *Literatură*, *p. 123*, Rîpa de Jos—Mureş, (s); var. 1—4. *De ţară*, *p. 148*, (?).

* $E_{14.1}$

O1 .3

1. Rujă mică, rujă mare,
2. Nu mă pîrî la maica-re,
3. Că măicuţa-i mănioasă,
4. Şî mă batse-ntśisă-n casă,
5. Cu corbaśiu dze matasă.
6. Grai fratśe şel mai mare:
7. „Batśi-o, maico, şî nu prea,
8. C-aşă-s toatśe fetśele".
9. Grai fratśe śel mai mic;
10. „Batśi-o, maico, ş-o muştrează,
11. Ş-o-ntrabă une-sărează,

14. Ca să mă las de iubit.
15. Să mă bată cît de tare,
16. Pentru Ghiţă nu mă doare.
17. Şi m-a-nchis într-o cămară
18. Să nu ies deloc afară.
19. Pusei coatele pe geam
20. Şi mă uit la Ghiţă-n deal.

Brezeanu-Nadoleanu, *p. 307—308*, Vrîncioaia—Vrancea, —+.

$E_{14.13}$

1. Frunză verdi, cimbrişoru,
2. Mă iubeam c-un domnişoru,
3. Mă iubeam în strat de ceapă,
4. Dragostea să nu-mi priceapă.
5. Dar duşmanca de vecină
6. M-o văzut sara-n grădină,
7. M-o văzut, m-o cunoscut,
8. Dragostea mi-o priceputu
9. Şi îndată ni s-o dusu
10. Şi la maica mea ne-o spus.
11. Mama, tot ca mamele,
12. M-o pîrît la fratele.
13. Fratele o ascultatu,
14. Tare rău s-o mînietu,
15. De mînuţă m-o luatu
16. Şi-n cămară m-o băgatu,
17. Pe cămară-o pus lăcată,
18. Pe lăcat-o stîn' di chiatră.
19. M-am făcut furnică lată,
20. M-am uitat pe sub lăcată,
21. Vidiam soarili lucindu,
22. Feti cu flăcăi grăindu.
23. Numai puiu meu oftau,
24. Că pi mini nu mă aflau.
25. Taci, puiuli, nu oftau,
26. Că cămara s-a sfărîmau,
27. Ş-a veni un groaznic vîntu,
28. Cămara a dat la pămîntu,
29. Părenţii s-o răsăpchiu
30. Şi noi iar ni-om întîlniu
31. Şi-om disface-un dieal în două
32. Şi-om începe dragoste nouă.

Friedwagner, *p. 504*, Mănăstirea Humorului—Suceava.

* $O_{20.1} - O_{20.14}$

$E_{14.13.1}$

1. Cărăruşi pi-un ogor,
2. Mă iubeam c-un domnişor,
12. Că-nsărează la fîntînă,
13. Cu ibovnicu dze mînă".

Densusianu, O., *Haţeg, p. 169*, Grădişte — Hunedoara.

$O_{20.1}$

1. Frunză verde, cimbrişor,
2. Mă iubeam c-un domnişor.
3. Mă iubeam în strat de ceapă,
4. Nime ca să nu priceapă.
5. Mă iubeam fără de frică,
6. Mama nu scie nemică.
7. Ear duşmanca de vecină
8. M-a văzut sara-n grădină;
9. M-a văzut, m-a cunoscut,
10. Dragostea mi-a priceput
11. Şi mămuţii m-a vîndut.
12. Mama tot ca mamele
13. M-a pîrît la fratele.
14. Fratele s-a supărat,
15. De mînuţă m-a luat
16. Şi la tata că m-a duş
17. Şi tătuţii că m-a spus.
18. Tătuţa s-a mîniat,
19. De mînuţă m-a luat
20. Şi-n cămară m-a băgat,
21. Pe cămar' a pus lăcată,
22. Pe lăcată stan de piatră
23. Şi-a zis: „Stăi acolo, fată,
24. „Dac-ai fost ne-astîmpărată!"
25. Eu, tînără şi-nfocată,
26. Din cămara încuiată
27. Mă uitam pe sub lăcată,
28. Văzui soare strălucind,
29. Fete cu feciori grăind,
30. Numai puiul meu plîngînd.
31. Numai puiul meu plîngea
32. Şi de lacrimi se ştergea ...

Marian, *Poesii*, II, *p. 4—5*, (?), —+.

* $E_{14.13} - E_{14.15.3}$

$O_{20.2}$

1. Frunză verde, stînjior,
2. Ici, în valea lui Bujor,
3. Mă plimbam c-un domnişor:
4. Mă plimbam cu mare frică,
5. Maică-mea nu ştie nică...
6. Da fraţii cînd m-o văzut,
7. Aşi, deodată, că m-o-nchis,

3. Mă iubeam cu multă fricî,
4. Maica nu ştsie nimnicî...
5. Dar o haitî dzi veşinî
6. S-o dus la maica-n gradzinî
7. Şi mi-o pus napastsia ginî.
8. Maicuţa, ca maişili,
9. Ie m-o spus la fratşili;
10. Fratşili, ca fraţior,
11. M-o luat dzi susuori
12. Şî-ntr-o casî m-o bagat
13. Şî la uş-o pus lacat;
14. Pi lacat o pus o ptşiatrî,
15. Şî nu mai văd nişiodatî.
16. M-am uitat pi su lacatî,
17. Vidzeam soari stralušin',
18. Fetşi cu fişiori şăzîn',
19. Şî puiuţu mnieu plîngîn',
20. Inimioara-m mini-arzîn!
21. Da da bunu Dumniazău
22. Şi m-a mîntui dzi grieu,
23. Ş-a da Dumniazău un vînt
24. Ş-a da ptşiatra la pămînt
25. Şî lăcat'a rugini,
26. Noi tot amîndoi om şi.

Friedwagner, *p. 504—505*, Băişeşti — Suceava; var. Friedwagner, *p. 503*, Comăneşti — Suceava; var. Torouţiu, *A fost odată*, *p. 91—92*, Mitocul Dragomirnei — Suceava.

E.4.13.2

1. Frunză verde de bujor,
2. Mă iubesc c-un domnişor,
3. Mă iubesc pe-un strat de ceapă,
4. Maica să nu se priceapă,
5. Şi curva de soru-mea
6. M-o pîrît la maicuţa,
7. Maicuţa s-o mîniet
8. Şi de mînă m-a luat
9. Şi-n chilie m-a băgat,
10. Pe chilie-o pus lacată
11. Şi deasupra stîlp de piatră.
12. Mă uitam pe sub lacată,
13. Văzînd soarele strălucind,
14. Fete cu flacăi şezînd,
15. Numai a meu puiuţ plîngînd.
16. Taci, puiuţule, nu plînge,
17. Că lacata a rugini,
18. Stîlp de piatră-a putrezi
19. Şi eu afară voi eşi,
8. Şi m-o-nchis într-o cămară,
9. Să nu es la domni afară...
10. Eu mîhnită şi-nfocată
11. Mă uitam pe sub lăcată,
12. Şi strigam în glas uşor:
13. — Cavaler şi domnişor,
14. Da de puică nu ţi-i dor?...
15. — Ba mi-i dor de vreau să mor,
16. Da nu pot veni-n pridvor,
17. De mirozna brazilor,
18. Din pricina fraţilor,
19. Care stau noaptea la pîndă,
20. Puişorul ca să-mi prindă.

Buzdugan, II, *p. 92—93*, Bursuceni — Suceava, — +.

O20.3

1. Frunză verde de bujor,
2. Mă iubii c-un domnişor;
3. Mă iubii cu mare frică,
4. Să nu ştie-ai noşti nimică.
5. Dar haita de soru-mea
6. Mă spuse la maică-mea.
7. Maica-tar' s-o supărat,
8. Sub lăcată m-o băgat,
9. Pre lăcată, stan de piatră.
10. Io, tînără şi-nfocată,
11. Mă uitai pe sub lăcată,
12. Văzui soare răsărind,
13. Feciori cu fete şezînd,
14. Numa-al meu drăguţ jelind,
15. Cu pălăria dăbălăzată,
16. Cu faţa de supărare întunecată.

Jarník-Bîrseanu, *p. 663*, Maioreşti — Mureş.

O20.4

1. Cărăruşă prin ocol,
2. M-am iubit c-un domnişor,
3. M-am iubit cu cită trudă,
4. Nime-n lume să n-audă,
5. M-am iubit cu cită frică,
6. Să nu ştie-ai noşti nimică;
7. Dar proasta de soră-mea
8. M-a pîrît la măicuţa.
9. Măicuţa s-a supărat
10. Şi-n cămară m-a băgat,
11. Pe cămară-a pus lăcată,
12. Pe lăcată-un stanc de piatră.
13. Eram mică şi-nfocată.

20. Şi-om trece dealu cu roauă,
21. Ne-om face dragoste noauă;
22. Şi-om trece dealu cu văi,
23. Şi ne-om cununa-amîndoi.

Friedwagner, *p. 505*, Pojorita—Suceava.

E14.13-3

1. Frunză verde de-arţaraş,
2. M-am iubit c-un dascalaş,
3. M-am iubit cu multă frică
4. Să nu ştie maica nimică.
5. Iar maica s-o priceput,
6. Pe fereastă ne-o văzut
7. Şi de mînă ne-o luat
8. Şi-n chilie ne-o băgat.
9. Pe chilie-o pus lăcată,
10. Pe lăcată stan de piatră.
11. Cînd lăcat-a rugini,
12. Noi de-aicea om ieşi.
13. A da Dumnezeu un vînt
14. Şi-a da stanu la pămînt,
15. A da Dumnezeu o roauă
16. Şi-a crapa lacata-n două,
17. Noi de-aicea c-om ieşi
18. Şi-amîndoi tot ne-om iubi.

Friedwagner, *p. 506*, Cotul Ostriţei—Suceava.

E11.13.4

1. M-o mînat sora Erînă,
2. După strugurele-n vie.
3. Strugurele n-o fost coapte,
4. M-am luat pe Iza-n jos,
5. Mă-ntîlnii cu om frumos,
6. S-o plecat, m-o sărutat,
7. M-o văzut sora din prag.
8. Sora-o spus către mama,
9. Mama o spus către tata.
10. Tata o fost cam supărat
11. Şi pe mine m-o luat,
12. Citu-i casa m-o purtat
13. Şi-n chilie m-o băgat.
14. Pe chilie-o pus lăcată,
15. Pe lăcat-o pus o piatră.
16. Eu am fost iute şi-nfocată,
17. Am sărit peste lăcată.
18. Şi eu numai m-am uitat,
19. Tot numai peste pămînt
20. Şi-am văzut lumea toată:
21. Stelele toate sclipind,
14. M-am uitat pe sub lăcată,
15. Vedeam stele răsărind,
16. Fete şi feciori şezînd,
17. Domnişori la noi venind.

Podariu, *p. 33*, (?), —+.

O20.5

1. Frunză verde şi-o plăntică,
2. Mă iubii cu multă frică,
3. Dar vecina, căţeaua,
4. Mă pîrî către maica.
5. Şi maica s-o supărat
6. Şi-n cămară m-o băgat
7. Şi trei zile m-o lăsat,
8. De mîncare nu mi-o dat.
9. Mă uitai pe sub lăcat,
10. Văzui trei jocuri în sat,
11. Jucînd fete şi feciori,
12. Cuprinuţe şi bujori.
13. Şi cine plînge deoparte?
14. Dragul meu supărat foarte.
15. Mare jale m-apuca,
16. Inima mi se sfîrşa
17. Şi-n genunchi îngenunchiai
18. Şi de maica mă rugai:
19. — Slobozi-mă, maică,-n sat,
20. Că de iubit m-am lăsat;
21. Slobozi-mă, maică,-n joc,
22. Că zău, mă topesc de foc!

Jarník-Bîrseanu, *p. 274*, Ardeal; var. 1—6, 8—11, 14, 17—20, Jarník-Bîrseanu, *p. 663*, Bucium—Alba.

O20.6

1. Cărăruşă prin ocol,
2. Mă iubeam c-un domnişor;
3. Mă iubeam fără de frică,
4. Nu ştia nime nimică.
5. Dar vecina, duşmana,
6. Ea mă spuse la mama,
7. Mama mă spuse la tata,
8. Tata mă spuse la surori,
9. Surorile mă spuse la fraţi.
10. Dară fraţii nu-s ca fraţii;
11. M-apucară de mînuţă
12. Şi mă băgară-n lăduţă,
13. Pre lăduţă, lăcătuţă,
14. Pre lacăt un stan de piatră.

22. Fete cu feciori jucînd
23. Şi mîndruţu meu plîngînd.

Bîrlea, II, *p. 75—76*, Ieud—Maramureş; var. 8, 13—17, Bîrlea, II, *p. 109*, Berbeşti— Maramureş; var. 7—8, 10—11, 13—17, Brediceanu, *Populare, p. 28*, Deseşti— Maramureş ++; var. 1—2, 4—7, 9, 11—13, Papahagi, T., *Maramureş, p. 16—17*, Vad—Maramureş; var. 7—9, 11—17, 20, 22—23, Papahagi, T., *Maramureş, p. 29*, Săcel—Maramureş, ++; var. 8, 10, 13—16 18, 21—23, Podariu, *p. 33*, (?), —+.

E14.14

1. Frunză verde de bujor,
2. M-am iubit c-un domnişor,
3. Surorile m-o ştiut
4. Şî cătă mama m-o spus.
5. Şî mama cătă tata,
6. Tata cătă fraţii mnei;
7. Fraţii mnei să ştii pă ei,
8. Şî de mînă m-o luat
9. Cît îi casa m-o purtat
10. Şi-ntr-o ladă m-o-aruncat.
11. Şî pă lad-o pus lăcată,
12. Pă lăcată-un stan de pchiatră.
13. Eu-am fost iute şi-nfocată
14. Ş-am eşît de su lăcată,
15. Ş-am mai văzdut lumea o dată,
16. Fete cu feciori giucîn,
17. Şî pă mîndru mneu plîngîn.
18. — Taci, mîndrule, nu to' plînge,
19. Că cu lumea nu-i învinge.

Papahagi, T., *Maramureş, p. 29*, Săcel—Maramureş.

E14.14.1

1. Frunză verde de focşor,
2. Am avut un drăgucior,
3. L-am ţinut tare cu frică,
4. Mama n-o ştiut nemică.
5. Căţiaua de vecina
6. Ne-o luat bine seama
7. Şi ni-o spus cătră mama.
8. Mama-n seamă m-o luat
9. Şi-n lădiţă m-o băgat,
10. Pe lădiţ-o pus lăcată
11. Şi on mărmuraş de piatră.
15. Mă uitai pe sub lăcat,
16. Văzui soare strălucind,
17. Feciori cu fete şezînd,
17. Numa-al meu mîndru plîngînd.

Jarník-Bîrseanu, *p. 664*, Făgăraş—Braşov.

O20.7

1. Frunză verde, afion,
2. La Eş, la sfîntu Spiridon,
3. Mă iubeam c-un domnişor;
4. Maică-mea că nu ştia nimic
5. Şi la fraţi că m-o pîrît.
6. Fraţii mei, cînd m-o prins,
7. Într-o ladă m-o închis
8. Şi pe ladă-o lăcată.
9. Mititică şi-nfocată,
10. Mă uitai pe sub lacată,
11. Văzui domni şi dami gloată,
12. Văzui şi pe-amoraşul meu
13. Cari mă iubeam cu el,
14. Mă-aştepta să vin şi eu.
15. Eu i-am spus, i-am hotărît,
16. Ca să viii la mormînt,
17. Să dei ţărna într-o parte
18. Să vadă ce să aleagă.

Eminescu, *p. 666*, (?), —+.

O20.8

1. Busuioc verde-n ocol,
2. Dragu-mi-i mie-un fecior,
3. Dar mi-i drag cu multă frică,
4. Căci maica nu şti nimică.
5. Hoaţa de vecina mea
6. Cătră maica mă pîra,
7. Maica-n ladă mă băga,
8. Cu lacătul mă-ncuia.
9. Cu lacăt de cositor,
10. Să nu-l mai văd pînă mor.

Folclor Transilvania, I, *p. 34—35*, Ţara Zarandului, —+.

O20.9

1. Mă mîna mama-n grădină,
2. Să plivesc la maiorană,
3. Io maioran nu pliveam.
4. Brata mă strînsă în braţă,
5. Maica mă văzu din casă
6. Şi mă spusă cătă taica.
7. Tata nu fu ca ş-un taică

12. Eu de-acolo mi-am văzut
13. Fete cu feciori jucînd,
14. Num-a mieu mîndruţ şăzînd.
15. Io-am fost iute şi-nfocată
16. Şi-am sărit de sub lăcată
17. Şi i-am dat guriţa-odată.

Bîrlea, II, *p. 109*, Berbeşti — Maramureş; var. 1—2, 4—11, 15—17, Brediceanu, *Populare*, *p. 28*, Deseşti—Maramureş, —+.

E14.15

1. Multe aveam prin ocol...
2. Mă iubeam c-un domnişor.
3. Mă iubeam în strat de ceapă,
4. Ca nimeni să nu priceapă,
5. Mă iubeam fără de frică,
6. Maica nu ştia nimică.
7. Dar duşmana de vecină
8. M-a văzut seara-n grădină,
9. Şi bine m-a priceput,
10. Şi la maica m-a vîndut.
11. Măicuţa s-a mîniat,
12. De mînuţă m-a luat
13. Şi-n temniţă m-a băgat,
14. Cu lacăt m-a încuiat,
15. Pe lacăt a pus o piatră
16. Şi-a zis: „stăi acolo, fată,
17. Dacă ţi-a fost mintea proastă".
18. Eu tot tînără-nfocată
19. Mă uitam pe sub lăcată...
20. Vedeam soare strălucind,
21. Fete cu feciori vorbind,
22. Numai puiul meu plîngea,
23. Că cu mine nu grăia.
24. Taci, puiul meu, nu mai plînge,
25. Că lăcatul se va frînge,
26. Zidurile-or putrezi,
27. Eu de-aicea voi veni,
28. Şi noi iar ne-om întîlni,
29. Şi mai bine vom trăi,
30. Şi-om despica dealu-n două
31. Şi-om face dragoste nouă.

Folclor Transilvania, II, *p. 353*, Mărginime—Sibiu.

E14.15.1

1. Frunză verde de salată,
2. M-am iubit pe-un strat de ceapă,
3. Nime să nu ne priceapă.
8. Şi mă spusă cătă sora.
9. Sora nu-m fu ca şi-o soră
10. Şi mă spusă cătă fratşe.
11. Fraţi tari să mîniară
12. Şi de mînă mă luvară
13. Şi în ladă mă băgară,
14. Pe ladă pusă lăcată,
15. Pe lăcat un stan de piatră.

Alexici, II, *p. 65*, Bata — Arad; var. 1—6, 8, 10, Bartók, *Bihor*, *p. 226*, Sebiş — Arad; var. 1—7, 12, 13—15, Bîrlea, II, *p. 75—76*, Ieud — Maramureş.

O20.10

1. M-a mînat mama la zie
2. După struţ lu Văsălie.
3. Coborîn pă zie-n gios
4. Mă-ntîlnii c-un domn frumos.
5. M-am plecat, l-am sărutat,
6. Mă văzu mama din prag.
7. Mama m-o spus cătă tata,
8. Tata cătă sirioare;
9. Sirioara cea mai mnică
10. De mînecă m-o luat,
11. Cîtă-i şatra m-o purtat,
12. Pînă-n ladă m-o băgat.

Papahagi, T., *Maramureşul*, *p. 16—17*, Vad — Maramureş.

O2 0.11

1. În grădina c-un izvor,
2. La umbră d-un pomişor,
3. Mă iubeam c-un bădişor,
4. Ca şi bradul năltişor.
5. Mă iubii cît mă iubii
6. Şi de părinţi mă ferii,
7. Dar cea curvă de surată
8. Mă şi spuse către tată,
9. Tata spuse către mama,
10. Şi una dintre surori
11. Mă spuse la frăţiori.
12. Fraţii rău se supără
13. Şi de mînă mă luară,
14. În prinsoare mă băgară.
15. Pre prinsoare-au pus lăcată,
16. Pre lăcată-un stan de piatră.
17. Fost-am tînără surată
18. Şi mă uitai pre sub piatră,
19. Văzui soare răsărind,

4. Da duşmanca de vecină
5. M-o văzut sara-n grădină.
6. La tătuţa-o alergat,
7. Tătuţa s-o supărat
8. Şi-n temniţă m-o băgat.
9. La temniţă-o pus lăcată
10. Şi deasupra zid de piatră.
11. Mă uitam printre lăcată :
12. Vedeam soare luminînd,
13. Fete cu feciori rîzînd,
14. Numa a meu puiuţ plîngînd.
15. —Taci, puiuţ, şi nu te zbate
16. Că pîn' la anu-om răzbate,
17. Că lăcata-a rugini,
18. Zidurile-or putrezi,
19. Eu de-aicea oi ieşi
20. Şi noi iară ne-om iubi.

Folclor—Suceava, p. 165, Bilca—Suceava.

E14.15.2

1. Frunză verde de bujori,
2. M-am iubit cu doi feciori,
3. Şi maica m-a observat
4. Şi-n temniţă m-a băgat,
5. Pe temniţă-a pus lăcat,
6. Dar lăcatu-i de inele,
7. Cu lănţuguri de mărgele.
8. Mă uitai pe ferăstruţă
9. Doar voi vedea vun bădiţă.
10. Văzui fete şi feciori,
11. Toţi frumoşi ca şi bujori,
12. Numai bădişorul meu,
13. Cu cămaşa nespălată,
14. Cu chica nepieptănată,
15. Cu gura nesărutată.
16. Dac-am văzut că-i aşa,
17. Eu lăcatul am stricat,
18. Pe bădiţa l-am aflat
19. Şi cămaşa i-am spălat,
20. Şi chica i-am pieptănat,
21. Şi gura i-am sărutat.

Folclor Transilvania, II, *p. 241*, Ţara Făgăraşului.

E14.15.3

1. Frunză verde de bujor,
2. Mă iubii c-un domnişor,
3. Dar mă iubii cam cu frică
4. Ca nimic maica să ştie.
20. Feciori cu fete jucînd,
21. Numa-al meu bădiţ plîngînd.

Jarník-Bîrseanu, *p. 663*, Ciugudul de Sus — Alba.

O20.12

1. Mă mîră mama la vie
2. Să-mi culeg măghieran mie.
3. Nu sciu cire m-o văzut,
4. Cătă mama m-o pîrît.
5. Mama mea s-o mîniat
6. Şi în pivniţă m-o băgat.
7. Eu mă uitai pe fereastă,
8. Văzui norii învolburînd,
9. Feciorii cu fete jucînd.

Frîncu-Candrea, *p. 91—92*, (?).

O20.13

1. Foileană de bujor,
2. Cărăruşă la ocol,
3. Crească iarbă şi mohor,
4. Eu să zac, să nu mă scol.
5. M-am iubit c-un domnişor;
6. Dar măicuţa de-a aflat,
7. Vorbă taică-meu c-a dat.
8. Tata rău s-a supărat,
9. De mînuţă m-a luat,
10. 'N mănăstire m-a băgat,
11. În chilia mohorîtă,
12. De toată lumea urîtă,
13. Şi de toată blăstămată.
14. Mă uitai pe la ţiţînă,
15. Văzui afară lumină,
16. Văzui soare răsărind,
17. Fete şi flăcăi jucînd
18. Şi de multe tăinuind.
19. Cu toţii se veselea,
20. Unul numai tot ofta!
21. Dare-ar Dumnezeu un vînt,
22. Să dea uşa la pămînt,
23. Să nu mai fiu unde sînt!

Pamfile, *De ţară, p. 204*, (?).

O20.14

1. Măgheran măciulios,
2. Mă uitai, pe ici, pe jos
3. Şi văzui un domn frumos
4. Şi m-a sărutat focos.
5. Şi m-a văzut vecina
5. Şi m-a spus la Mariuca.

5. Dar vecinii mă simţiră
6. Şi la maica mă pîrîră.
7. Maica rău s-a mîniat,
8. În prinsoare m-a-ncheiat.
9. Domnişorul auzind
10. Şi la mine alergînd,
11. Cu picioru-n uşă dînd
12. Şi uşa-n patru crăpînd,
13. El la mine s-a băgat,
14. Pre genunchi-i m-a luat
15. Şi-n gură m-a sărutat.

Jarník-Bîrseanu, *p. 664*, Hărţău — Mureş.

$E_{14.16}$

1. Mîndruluţ, floare domnească,
2. Dumnezeu mi te trăiască.
3. Vină la noi, n-avea grije;
4. Mama, cîte-a isprăvi,
5. Pe noi nu ne-a despărţi
6. Că eu tot a ta oi fi.

Bud, *p. 33*, (?); var. 1—6, Bredi-ceanu, *Populare*, *p. 28*, Beseşti — Maramureş.

7. Mariuca către maica,
8. Maica m-a spus către taica.
9. Taica m-a luat de mînă,
10. M-a ţipat într-o fîntînă.
11. La fîntîna cea rotundă,
12. Unde-i apa mai afundă,
13. Să nu văd soare şi luna,
14. A-nchis cu capac fîntîna;
15. Pe capac un strat de piatră,
16. La capac i-a pus lăcată.
17. M-am făcut o furnicuţă,
18. Mă trăsei la lăcătuţă,
19. Văzui soare răsărind,
20. Fete cu feciori şezînd,
21. Iar pe domn cum se cînta
21. Şi pe mir-mă căuta.

Schveninger, *p. 16*, Someş.

$O_{21.1}$

1. Măi bădiţă, pentru tine,
2. Multă supărare-mi vine,
3. Că măicuţa nu mă lasă,
4. Nicăieri, bade, de-aeasă;
5. La fîntînă nu mă mînă,
6. Prin ogradă n-am hodină,
7. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
8. Caută, bade, să te las.

Vidu, *Cîntece*, *p. 113*, (?); var. 1—8, Ciurcu, *Versuri alese*, *p. 69*, (?); var. 2—7, Friedwagner, *p. 489*, Vicovul de Sus — Suceava.

* $E_{14.8}$

$O_{21.2}$

1. Badeo, pentru dumneata,
2. Mult mă mustră măicuţa.
3. Badeo, pentru ochii tăi,
4. Mă mustră părinţii mei,
5. La fîntînă nu mă mînă
6. Făr' o dat' pe săptămînă.
7. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
8. De tin' trebuie să mă las.

Mare. *p. 9*, Tîrnave, (s); var. 3—8, Candrea-Densusianu-Speranţia, II, *p. 50—51*, Bîrsana — Maramureş, ++; var. 1—8, Flinţiu, *p. 66*, Ardeal, (s).

$O_{21.3}$

1. Măi bădiţă, pentru tine,
2. Eu cu maica n-o duc bine,
3. Bade, pentru dumneata,

4. Mult mă mustră măicuţa.
5. La fîntînă nu mă mînă,
6. Numa-o dată-n săptămînă;
7. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
8. Gată, bade, să te las.

Folclor poetic, I, *p. 53*, Transilvania, (s).

$O_{21.4}$

1. Vino, bade, serile
2. Şi-ascultă mustrările.
3. Cum mă mustră măicuţa
4. Bade, pentru dumneata;
5. La fîntînă nu mă mînă
6. Niciodată-n săptămînă,
7. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
8. Musai, bade, să te las.

Folclor Transilvania, I, *p. 519*, Cluj, — + ; var. 1—8, Desmireanu, *p. 91—92*, Ciceu-Poieni—Bistriţa-Năsăud, + — ; var. 1—4, 7—8, *Folclor Transilvania*, II, p. *442*, Orăştie—Hunedoara; var. 1—5, 7—8, Rusu, S., *Scînteuţe*, *p. 50—51*, Ardeal, (s); var. 1—5, 7—8, Varone, *Nadăşu*, *p. 31*, Nadăş—Cluj, (s).

$O_{21.5}$

1. Vino-mi, bade, sările,
2. Să-mi auzi mustrările,
3. Cum mă mustră a nostu pe mine
4. Dar ce mă iubesc cu tine.
5. La fîntînă nu mă mînă,
6. La prilaz nu-mi dă răgaz,
7. Eu cot, bade. să te las.

Sala, *Strigături*, *p. 33*, (?), — +.

$O_{21.6}$

1. — Dragă badeo, pentru tine,
2. Aî mei ciudă au pe mine.
3. La fîntînă nu mă mînă,
4. Numa o dată în săptămînă,
5. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
6. Trebuie, bade, să te las.

Varone, *Săuleşti*, *p. 82*, Săuleşti—Gorj.

$O_{21.7}$

1. Bade, pentru dumneata,
2. M-a urît şi măicuţa.
3. La fîntînă nu mă mînă,
4. Numai o dat' pe săptămînă,
5. La prilaz nu-mi dă răgaz,
6. Trăbe, bade, să te las.

Cernea, *Strigături, p. 21*, Paloș—Brașov, (s), + — ; var. 1—6, Ardeu, *Cîntecele noastre, p. 19*, Sîntuhalm—Hunedoara, — + ; var. 1—6, Baltasiu, *p. 317*, Fîntîna—Brașov, (s); var. 1—3, 5—6, Bălășel, *Versuri populare*, III, *p. 67*, Bogdănești, Vîlcea, — + ; var. 2—3, 5—6, Candrea—Densusianu—Speranția, II, *p. 108—109*, Teiuș—Alba, + — ; var. 1—6, Cernea, *Floricele, p. 34*, Paloș—Brașov, + — ; var. 1—6, *Folclor poetic*, I, *p. 126*, Turdaș—Hunedoara, + + ; var. 1—6, *Monografia Tîrnava Mare, p. 484*, Retișul—Sibiu; var. 1—6, Nițu, *p. 55*, (?), + — ; var. 1—6, Reteganul, I., *Novele, p. 27—28*, (?), — + ; var. 1—6, Reteganul, I., *Trandafiri, p. 62—63*, (?), — + ; var. 1—6, Teculescu, *p. 80*, (?), + + ; var. 1—6, Țiplea, *p. 53*, (?).

$O_{21.8}$

1. — Bade, pentru ochii tăi
2. Mă ceartă părinții mei;
3. Bade, pentru dumneata,
4. Rău mă ceartă măicuța!
5. La fîntînă nu mă mînă,
6. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
7. Caută, bade, să te las!

Bradu, *Alină-te dor, p. 236*, Pocola—Bihor, — + ; var. 1—2, 5—7, Bologa, *p. 162*, Mesentea—Alba; var. 1—2, 5—7, Sala, *Strigături, p. 55*, (?), (s).

$O_{21.9}$

1. Măi bădiță, pintru tine
2. Dă maica cu lemne-n mine;
3. La fîntînă nu mă mînă,
4. Numa-o dată-n săptămînă,
5. La izvor numa de dor,
6. La poiată cîte-o dată.

Mîndrescu, *Literatură, p. 78*, Rîpa de Jos—Mureș.

* $E_{14.2}$

$O_{21.10}$

1. Neicuță, brăcini cu partă,
2. Ia fă bine de mă iartă,
3. Că te-oi fi fălit vreodată;
4. Că la noi îs mulți în casă,
5. La fereastră nu mă lasă,
6. La fîntînă nu mă mînă,
7. Num-o dată-n săptămînă.

Folclor Transilvania, II, *p. 516*, Banat, — +.

$O_{21.11}$

1. Ioană, cu poale rari,
2. Toată vara te rugai.
3. Nu-ș, n-ai vrut, o n-ai putut?
4. Ba zo, maica nu mă lasă
5. Să es seara după casă.
6. Ba zo, maica nu mă mînă
7. Seara la apă, la fîntînă.

Novacovici, *Colecțiune, p. 43*, Oravița—Caraș-Severin.

$O_{21.12}$

1. Trandaşir din şingătoare,
2. Nu ieş(ti), bade, rupt din soare;
3. Chiar din soare de-ai fi rupt,
4. C-o fost noapte n-am văzut.
5. Da acuma-i zuă bine.
6. Nu mai şăd, bade, cu tine,
7. Că cu maica n-o duc bine.
8. La fîntînă nu mă mînă,
9. La pîrleaz nu-mi dă răgaz,
10. Cotă, bade, să te las.

Candrea-Densusianu-Speranţia, II, *p. 108—109*, Teiuş — Alba.

$O_{21.13}$

1. — Alta zis-am, foaie-nvoaltă,
2. Ce stai, Chiţo, supărată,
3. De se mir' o lume toată?
4. — Ce stau, bade, supărată,
5. De se mir' o lume toată?
6. Mă-sa nu mă lasă-n poartă
7. Şi mă mustră ziua toată.
8. La fîntînă nu mă lasă,
9. Ca pe-o biată păcătoasă!

Pamfile, *De ţară, p. 217*, (?), ++.

INDICE DE CUVINTE ŞI VERSURI CHEIE

apă : s-au oprit — /dar dragostea nu se poate : $E_{1.1}$, $E_{1.2}$

bădiţa : — lăcomos/ la omu care-i frumos : $O_{6.1}$; — nu vine/ că mă-sa nu-l lasă (îl dojeneşte) : $O_{10.1}$—$O_{10.4}$, $O_{10.6}$ — $O_{10.7}$

bătaie : mama, tata mă — : $E_{14.1}$ — $E_{14.7}$, $E_{14.12}$, $O_{19.1}$ — $O_{19.3}$

blid : badea a mîncat din — nespălat : $O_{10.5}$

bolovan : de s-ar face mă-ta stan/ şi tată-tău — : $E_{12.6}$ —$E_{12.6.2}$

cămară : m-a băgat în — : $E_{14.13}$ — $E_{14.13.1}$, $O_{20.1}$ — $O_{20.2}$, $O_{20.4}$ — $O_{20.5}$

cărare : — oi muta/ mai la deal de casa ta : $O_{13.1}$

cernut : m-a pus mama la — : $O_{7.1}$ — $O_{7.4}$

chilie : m-a băgat în — : $E_{14.13.2}$ — $E_{14.13.4}$

cusut : m-a pus mama la — : $O_{7.6}$

cuvinte : să-ngrădească grădina/ tot cu pari şi cu nuiele/ nu cu — : $E_{11.3}$ — $E_{11.3.1}$

dragoste : s-a oprit — : $E_{1.1}$; nu pot lăsa — : $E_{13.5}$

farmece : maică-ta umblă pe arături/ culegînd — : $E_{12.4}$ — $E_{12.5.1}$, $E_{12.7}$, $O_{17.1}$ — $O_{17.2}$

fete : se duc/ la umbră (fîntînă, nedee, frunză) de nuc (fag) : $O_{5.1}$ — $O_{6.1}$

fîntînă : mîndra (badea) înserează la — : $O_{19,3}$; mama (tata) nu mă lasă la — : $E_{14,8}$, $O_{21,1}$ — $O_{21,13}$; m-a băgat în — : $O_{20,14}$

frate : — s-a mîniat/ şi-n cămară (casă, ladă) m-a băgat : $O_{20,2}$, $O_{20,6}$ — $O_{20,7}$, $O_{20,9}$, $O_{20,11}$

gură : m-a urît măicuţa pentru — : $O_{14,2}$; — ca şi struguru de vie : $E_{14,11}$

întîlniri : — numai sîmbăta o dată/ duminica ziua toată : $E_{11,1}$ — $E_{11,1,5}$, $E_{11,2}$

ladă : m-a băgat în — : $E_{14,14}$, $E_{14,14,1}$, $O_{20,6}$ — $O_{20,10}$

lăsa : ne-om — / cînd mă-ta a număra (semăna, s-a măcina) : $E_{12,1}$, $E_{12,1,2}$ — $E_{12,6}$; m-oi — de tine/ cînd s-o lăsa post de pîne : $E_{12,8}$; de badea (mîndra) nu mă — : $E_{13,1}$, $E_{13,4}$, $E_{13,5,1}$, $E_{13,7}$, $E_{14,2,1}$, $E_{14,4}$ — $E_{14,5}$, $E_{14,8}$; cu tine, neamurile nu mă — : $O_{15,1}$

mama : — să-ngrădească uliţa (drumul, grădina, fîntîna) : $E_{11,1}$ — $E_{11,5}$; ne-om lăsa/ cînd — a număra (semăna, s-a măcina) : $E_{12,1}$ — $E_{12,4}$, $E_{12,6,3}$ — $E_{12,7}$; lasă-mă — să iubesc : $O_{1,1}$ — $O_{2,1}$; — nu mă lasă să iubesc/ cu cine mă potrivesc : $O_{3,1}$ — $O_{3,3}$; mai bine fără mîndruţă/ decît fără — ; $O_{4,1}$; — nu mă lasă/ că-i pădurea deasă : $O_{5,1}$ — $O_{6,1}$; — m-a pus la cernut (ţesut, cusut, luştit, moară, oi, cosit) : $O_{7,1}$ — $O_{7,10}$; mă strigă înapoi cînd mă duc la voi : $O_{7,9}$—$O_{8,4}$; — e lîngă mine şi nu pot ieşi : $O_{9,1}$; badea nu vine că nu-l lasă (dojeneşte) — : $O_{10,1}$ — $O_{10,4}$, $O_{10,6}$ — $O_{10,7}$; — mă mustră pentru badea (mîndra) ; $E_{13,1}$ — $E_{13,3}$, $E_{13,11,2}$, $O_{11,1}$ — $_{11,4}$, $O_{16,3}$, $O_{21,2}$—$O_{21,4}$, $O_{21,8}$; —te ţine rău : $O_{13,1,1}$; — m-a blestemat : $E_{13,8}$; — m-ai da pe uşă afară : $E_{13,10}$; — dă cu pumnu-n masă : $O_{16,1}$; — culege fermecături : $E_{12,4}$ — $E_{12,5,1}$, $E_{12,7}$, $O_{17,1}$ — $O_{17,2}$; — m-a bate : $E_{14,1}$ — $E°_{14,4}$, $E_{14,7}$, $O_{19,1}$ — $O_{19,3}$; — nu mă lasă la fîntînă, grădină, portiţă, pîrleaz : $E_{14,8}$ — $E_{14,9}$, $O_{21,1}$ — $O_{21,13}$; — păzeşte gura ta : $E_{14,11}$; — m-a băgat în chilie, ladă, temniţă : $E_{14,13,2}$ — $E_{14,13,3}$, $E_{14,14,1}$, $E_{14,15}$, $E_{14,15,2}$ — $E_{14,15,3}$, $O_{20,3}$ — $O_{20,5}$, $O_{20,8}$, $O_{20,12}$; — nu ne-a despărţi : $E_{14,16}$

măcina : ne-om lăsa/ mă-ta de s-a — : $E_{12,6}$, $E_{12,6,3}$

mîndră : — din alt sat : $O_{18,1}$

mustrări : vino serile/ şi auzi — : $E_{13,1}$ — $E°_{3,4}$, $O_{11,1}$ — $O_{11,4}$; — neamurile : $E_{13,11}$, $E_{13,11,1}$

neamuri : — mă mustrau să las pe badea (mîndra) : $E_{13,11}$ — $E_{13,11,1}$; — nu mă lasă cu tine : $O_{15,1}$

număra : ne-om lăsa/ cînd mă-ta a — :$E_{12,1}$ — $E_{12,1,1}$, $E_{12,1,3}$ — $E_{12,4}$; nu m-oi lăsa pînă tu nu-i — : $E_{12,9}$

ochi : mă mustră pentru — : $E_{13,4}$; m-a urît pentru — : $O_{14,2}$

părinţi : — te ţin rău (m-au urît) : $O_{13,1}$, $O_{14,1}$ — $O_{14,2}$

pelin : să-ngrădească uliţa/ tot cu în (mărăcini, zahăr) şi cu — : $E_{11,1}$ — $E_{11,2}$, $E_{11,3,1}$

pivniţă : m-a băgat în — : $O_{20,12}$

semăna : ne-om lăsa/ cîn mă-ta a — : $E_{12,1}$, $E_{12,1,2}$, $E_{12,2}$ — $E_{12,3}$

sora : — m-a băgat în ladă : $O_{20,10}$

tata : — să-ngrădească drumul : $E_{11,4}$; — nu-l lăsa pe badea la noi : $E_{12,6}$, $O_{10,1}$; — de s-ar face bolovan : $E_{12,6}$, $E_{12,6,2}$; — mă mustră : $E_{13,2}$; — mă bate : $E_{14,5}$— $E_{14,6}$; — a pus păzitor : $E_{14,10}$; — m-a băgat în chilie, temniţă, fîntînă : $E_{14,13,4}$ $E_{14,15,1}$, $O_{20,1}$, $O_{21,13}$, $O_{21,14}$

temniţă : m-o băgat în — : $E_{14,15}$, $E_{14,15,3}$, $O_{20,11}$

ţesut : m-a pus mama la — : $O_{7,5}$

uliţa : să las seara — : $E_{13,6}$ — $E_{13,6,2}$, $O_{12,1}$ — $O_{12,2}$

BIBLIOGRAFIA CULEGERILOR CITATE *

ADĂSCĂLIŢEI-CIUBOTARU : V. ADĂSCĂLIŢEI, I. CIUBOTARU, *Folclor din ţinutul Rădăuţilor*, Suceava, 1969.

ALEXICI, II : G. ALEXICI dr., *Texte din literatura poporană română*, Tom II, Bucureşti, 1966.

BALŞ : T. BALŞ, *Pe-un picior de plai. Folclor poetic contemporan*, Bucureşti, 1957.

BALTASIU : Z. BALTASIU, *Şi iar verde frunzuliţă*, Braşov, 1968.

BARTÓK, *Maramureş* : B. BARTÓK, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923.

BIBICESCU : I.G. BIBICESCU, *Poesii populare din Transilvania*, Bucuresci, 1893.

BÎRLEA, II : I. BÎRLEA, Pr. *Cîntece poporane din Maramureş*. Descîntece, vrăji, farmece şi desfaceri culese de ..., vol. II, Bucureşti, 1924.

BOLOGA : V. BOLOGA dr., *Poezii poporale din Ardeal*. O mie de bucăţi culese între anii 1880—1905, Sibiu, 1936.

BRADU, *Alină-te dor* : I. BRADU, *Alină-te, dor, alină*, Oradea, 1968.

BRADU, *Viaţa nouă* : I. BRADU, *Viaţa nouă, cîntec nou*. Culegerea de folclor din regiunea Crişana întocmită de..., Oradea, 1969.

BORNEMISA, *De dragoste* : S. BORNEMISA, *Cîntece de dragoste*, adunate de..., Cluj, 1934.

BRĂILOIU, *Someş* : C. BRĂILOIU, *Nunta în Someş*, Bucureşti, 1941.

BREDICEANU, *Populare* : T. BREDICEANU, *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, Bucureşti, 1957.

BUD : T. BUD, *Poezii populare din Maramureş* adunate de..., Bucureşti, 1908.

BUDĂLĂNESCU-CIAUŞANU : M. BUDĂLĂNESCU, G.F. CIAUŞANU, *Frunză verde*. Literatură populară oltenească culeasă de..., Rîmnicu Vîlcii, 1938.

CERNEA, *Floricele* : GH. CERNEA, *Floricele din jurul Cohalmului*. Poezii populare din Ardeal, Bucureşti, 1929.

CERNEA, *Sibiene* : GH. CERNEA, *Flori sibiene* (Folklor), Sibiu, 1914.

CIAUŞANU-FIRA-POPESCU : G.F. CIAUŞANU, G. FIRA, C.M. POPESCU, *Culegere de folclor din jud. Vîlcea şi împrejurimi*, cu un glosar, Bucureşti, 1928.

C. PLENIŢA : C. CIOBANU-PLENIŢA, *Cuvîntări adînci*, Cîntece din vechime culese dintr-un colţ al Olteniei, Craiova, 1909.

CIOROGARIU : P. CIOROGARIU, *Cîntece din popor*, f.l., f.a.

CODIN, *Corbii Muscelului* : C. RĂDULESCU-CODIN, *Literatură, tradiţii şi obiceiuri din Corbii Muscelului*, cu note istorice, 24 arii populare, ... Bucureşti, 1929.

COSTIN, L. : *Mărgăritarele* : L. COSTIN, *Mărgăritarele Banatului*, (Mare colecţie de folklor), Timişoara, 1925.

CRÎSTEA : N. CRÎSTEA, *Poezii poporale din Ţara Oltului*, Vălenii de Munte, 1909.

DENSUSIANU, *Haţeg* : O. DENSUSIANU, *Graiul din Ţara Haţegului*, Bucureşti, 1915.

DIACONU, *Vrancea* : I. DIACONU, *Ţinutul Vrancei*, Etnografie-Folklor-Dialectologie, Bucureşti, 1930.

DUGAN-OPAIŢ : V. DUGAN-OPAIŢ, *Vătăjelul sau oraţiuni ţinute la nuntele ţărăneşti şi doine culese din gura soldaţilor români...*, Braşov, 1906.

DUMITRAŞCU, *Olteneşti* : I. N. DUMITRAŞCU, *Prin coclauri şi văgăuni. Cîntece olteneşti*. (Poezii populare alese), Bucureşti, 1937.

GROBEIU-POIANA : A. GROBEIU, V. DIACONIŢĂ-POIANA, 1070 *chiuituri ale Chioarului*, vol. I, Şomcuta Mare, 1931.

* Din lipsă de spaţiu tipografic s-au selectat, pentru exemplificare, numai o parte din lucrările menţionate în sigle.

JARNÍK-BÎRSEANU : I.U. JARNÍK dr., A. BÎRSEANU, *Doine şi strigături din Ardeal*, date la iveală de..., Braşov, 1895.

Folclor Transilvania, I. : *Folclor din Transilvania*. Texte alese din colecţii inedite, vol. I, Bucureşti, 1962.

Folclor poetic, I : *Folclor poetic*, vol. I, Bucureşti, 1967.

FRIEDWAGNER : MATHIAS FRIEDWAGNER, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, Würzburg, 1940.

GIURGESCU : P. GIURGESCU, *Poezii populare şi poveşti*, Sibiu, 1914.

LIGHEZAN : N. LIGHEZAN, *Folclor muzical bănăţean*, Bucureşti, 1959.

MARIAN, *Hore* : S. FL. MARIAN, *Hore şi chiuituri din Bucovina*, Bucureşti, 1910.

MARIAN, *Poesii* : S. FL. MARIAN, *Poesii poporale române adunate şi întocmite* de..., vol. I, II, Cernăuţi, 1873—1875.

NEDA : I. NEDA, *Inimă şi dor*, Strigături de dragoste din Bănat. Doine cătăneşti, Lugoj, 1916.

Nerej : *Nerej. Un village d'une région archaïque*. Monographie sociologique dirigée par H.H. Stahl, Bucarest, 1939.

NOVACOVICI, *Colecţiune* : E. Novacovici. *Colecţiune folcloristică română din Răcăşdia şi jur*, întocmită şi edată de..., Oraviţa, 1902.

O mie doine : *1000 doine, strigături şi chiuituri ce se obicinuiesc la jocurile şi petrecerile noastre poporale*, Braşov, 1923,

ONIŞOR : V. ONIŞOR, *Doine şi strigături din Ardeal*, culese şi publicate întocmai cum zice poporul, Partea I, Iaşi, 1890.

PAMFILE, *Bătrîneşti* : T. PAMFILE, *Cîntece bătrîneşti, doine, mustrări şi blesteme*, Tecuci, 1926,

PAMFILE, *De ţară* : T. PAMFILE, *Cîntece de ţară*, adunate de..., Bucureşti, 1913.

PAPAHAGI, T., *Maramureş* : T. PAPAHAGI, *Graiul şi folklorul Maramureşului*, Bucureşti, 1925,

PĂCALĂ : V. PĂCALĂ, *Monografia comunei Răşinariu*, Sibiu, 1915.

POP, I.B., *Poesii* : I.B. POP, *Poesii poporale*, Budapesta, 1902.

POPESCU-CIOCĂNEL, PATRICIU, SALVIN : GH. POPESCU-CIOCĂNEL, E.I. PATRICIU, G. P. SALVIN *Braşoave*, Bucureşti, 1905.

RETEGANUL, I., *Trandafiri* : I. POP-RETEGANUL, *Trandafiri şi viorele*, Poezii poporale culese şi ordonate de..., Gherla, 1921.

RÎŞNIŢĂ : E. RÎŞNIŢĂ, *Dor de pe Tîrnave*. Cîntece din comuna Valea Sasului, jud. Tîrnava Mică, culese de..., Blaj,1936.

RUSU, S., *Scînteuţe* : S. RUSU, *Scînteuţe*, Poezii poporale. Balade şi chiuituri adunate şi ordonate de..., Gherla, 1924.

SALA, *Du-te bade* : V. SALA, *Du-te bade şi te culcă*, Cîntece poporale, Bucureşti, 1939.

SALA, *Joc bihorean* : V. SALA, *Mîndreţea jocului bihorean, Doine şi hore*, Bucureşti, 1939.

SALA, *Strigături* : V. SALA, *Strigături bătrîneşti*, Bucureşti, 1938.

SEVASTOS : E.D. SEVASTOS, *Cîntece moldoveneşti*, Iaşi, 1888.

TECULESCU : H. TECULESCU, *Pe Mureş şi pe Tîrnave*. Flori înrourate. (Doine şi strigături) culese de..., Sighişoara, 1929.

TOCILESCU, I, Partea II : GR. G. TOCILESCU, *Materialuri folkloristice*, vol. I, *Poesia poporană*, Partea I, II, Bucuresci, 1900.

ŢIPLEA : AL. ŢIPLEA, *Poezii populare din Maramureş*, adunate de..., Bucureşti, 1906.

VARONE, *Jocuri româneşti* : G.T. NICULESCU-VARONE, *Jocuri româneşti necunoscute*, Bucureşti, 1930.

VARONE, *Moldova* : G.T. NICULESCU-VARONE, *Folklor versificat din Moldova*, Poezii populare din comuna Plopeni, plasa Bucecea, jud. Botoşani, Bucureşti, 1936.

VIDU, *Cîntece* : I. VIDU, *Cîntece, doine şi strigături*, Bucureşti, 1958.

VULPESCU : M. VULPESCU, *Cîntecul popular românesc*. Studiu introductiv. O nuntă păgînă în comuna Lupşanu (jud. Ialomiţa), Bucureşti, 1930.

URSU, *Cîntece* : N. URSU, *Cîntece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat)*, 340 melodii cu texte, culese şi notate de..., Bucureşti, 1958.

ZLAŞTI, *Bădişor* : N.M. ISAC-ZLAŞTI, *Bădişor cu coasa lată*. Folklor, Bucureşti, f.a.

PROPOSITIONS POUR LE CATALOGUE DE LA POÉSIE LYRIQUE ORALE ROUMAINE

RÉSUMÉ

En vertu d'un matériel très riche, nous essayons pour la première fois dans la littérature roumaine consacrée au folklore, d'établir un catalogue thématique de la poésie lyrique populaire. Notre intention est d'illustrer par des exemples les principes et le système de classification adopté. Le modèle de classification est celui du Motif Index of Folk Literature par Stith Thompson. On a pris la sous-division « Parents » des chapitres « Obstacles dépassés » et « Obstacles en amour » du catalogue de la lyrique populaire roumaine, pour tenter une démonstration de classification thématique. On fournit, d'abord, les précisions concernant l'acception des notions de motifs, variantes, « princeps », etc. Le matériel groupé en chapitres thématiques, chacun ayant comme indice une lettre majuscule, a été ensuite l'objet de grandes divisions, chacune d'entre elles ayant dans le cadre du système décimal un groupe de nombres avec ses multiples respectifs. Chaque division a des sous-groupes organisés selon le même système. Nous sommes partis des types importants, qui traitent l'idée générale, puis particularisés en divisions successives. La dernière division contient le matériel miscéllané. Dans chaque série décimale, des espaces disponibles seront prévus pour des compléments ultérieurs. Les limites des variabilités sont réduites. Les textes « variante » sont groupés dans un ensemble de « princeps ». Leur ordre tient compte de critères spatiaux et temporels, en partant des textes « variante » qui transmettent la plus grande quantité d'information pour terminer avec les plus pauvres. Nous avons organisé les textes à partir des mots et des vers clef qui sont regroupés à la fin dans un index. Des renvois réciproques ont été faits aux textes « variantes » tête de série. Les deux groupes choisis pour cette démonstration ont un déroulement thématique parallèle. On suit le sentiment de l'amour dans son évolution naturelle, d'après les données connues de l'expérience générale humaine, sans utiliser les méthodes d'investigation psychologiques, éthiques, logiques.

UN CAZ SINGULAR DE CREATOR POPULAR : AMBROSE MOGA

CONSTANTIN ERETESCU

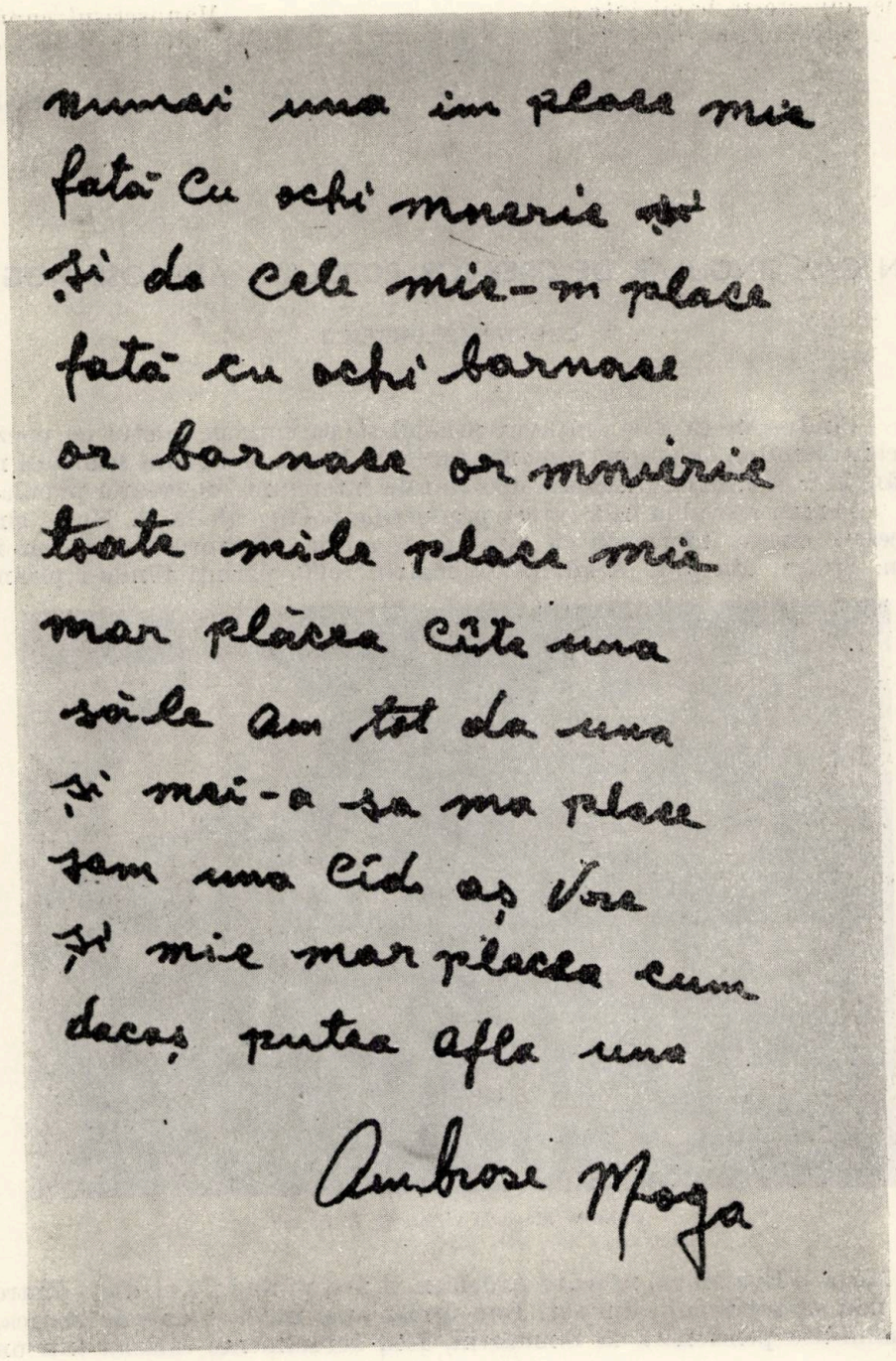
Cînd — în 1972 — am avut prilejul să parcurgem caietul cu poezii al canadianului, de origine română, Ambrose Moga, ne-am dat seama că ne aflăm în faţa unui caz singular, deosebit de interesant, de creator popular.

Pentru a evalua însă corect producţiile poetice ale lui A. Moga, sînt necesare cîteva informaţii cu caracter biografic. Creatorul s-a născut în com. Şiclău, din jud. Arad, la 14 martie 1900, părinţi fiindu-i ţăranii

[1] Ambrose Moga la vîrsta de 73 de ani.

Ion Moga şi Eva Moga, născută Ardelean. A fost primul fiu al uneia dintre cele mai sărace familii din sat. I-au urmat apoi fraţii şi surorile Marica, actualmente pensionară la Sînmartin, Ion, actualmente salariat într-un

Rev. etn. folc., tom. 19, nr. 2, p. 153–163, Bucureşti, 1974


numai una îm place mie
fată cu ochi mnerie și
și de cele mie-m place
fată cu ochi bărnaie
or bărnaie or mnerie
toate mîle place mie
mar plăcea cîte una
sàle am tot de una
și mai-a sa ma place
sam una cîte aș vre
și mie mar plăcea cum
dacaș putea afla una

Ambrose Moga

[2] Fotocopia unui text poetic scris, la cererea noastră, de creatorul A. Moga.

oraş din R.P. Ungară, Ana, ţărancă decedată în comuna natală, Vrona, ţărancă cooperatoare în Şiclău, şi Iosif, actualmente pensionar în Micălaca. Începe şcoala primară în Şiclău, unde apucă să înveţe alfabetul, dar, pentru că părinţii nu aveau pămînt — şi deci mijloace de întreţinere —, trebuie s-o abandoneze după trei luni şi să se angajeze argat. Va rămîne păzitor de porci şi apoi de vite mari la sălaşe pînă în anul 1918, cînd pleacă pe frontul italian, ca soldat al armatei austro-ungare. Este momentul cînd survin marile transformări în personalitatea viitorului creator popular. În Italia participă efectiv la lupte timp de aproximativ două luni (februarie, martie, 1918), pînă cînd este făcut prizonier. Împreună cu alţi români aflaţi în aceeaşi situaţie devine voluntar al armatei române şi reîncepe lupta, de astă dată împotriva armatei austro-ungare. Ajunge, luptînd alături de români, pînă la Radna şi apoi reintră glorios în sat ca voluntar al armatei române. Viaţa pare să reintre în normal, dar soldatul eliberator redevine numai pentru scurtă vreme argat, pentru că încă de pe atunci „tot cu gîndu am fost la ducă" [1]. Pînă să-şi realizeze visul, începe să cumpere vite la Pîncota de lîngă Arad pentru a le transporta în taină peste graniţă, în Ungaria, şi a le revinde la un preţ mai mare. Acest comerţ îl face să prospere rapid, astfel încît în 1928 izbuteşte să agonisească o avere lichidă de 25 000 lei, sumă apreciabilă la acea dată. Transporturile le făcea cu încuviinţarea unui grănicer ungur care avea o soră pe care, din raţiuni comerciale, Ambrose Moga o cultivă. Pe fată o chema Florică, trăia în Tishaz, tocmai în punctul în care erau aduse vitele. A. Moga sfîrşeşte prin a o lua în căsătorie, dar soţia rămîne să trăiască în satul natal, în vreme ce neguţătorul pendulează între Şiclău, Pîncota şi Tishaz. Tot în 1928, la scurtă vreme după căsătorie, vigilenţa grănicerului-cumnat trece printr-o eclipsă de moment, iar el este prins făcînd negoţ clandestin de vite şi, în cele din urmă, iertat, dar gîndul plecării în Lumea Nouă revine stăruitor. Obţine paşaport în 1929, îşi lasă soţia şi pe fiul Ion, născut între timp, la Tishaz, se îmbarcă în Belgia la Anvers pe un vas de pasageri şi, după 11 zile de călătorie, ajunge în Canada. Este singurul din satul său plecat în Canada pînă astăzi.

Primii zece ani de viaţă în noua patrie se dovedesc pentru A. Moga deosebit de duri. Îl preocupă gîndul de a reveni acasă, dar nu şi-l poate satisface neavînd bani. Îşi reia slujba de argat într-o fermă izolată, undeva în interiorul continentului, o părăseşte după opt ani şi se angajează muncitor într-o întreprindere de întreţinere a frigiderelor, pentru ca în 1939 să devină lucrător la o uzină Ford din Windsor, Ontario, unde ajunge să cîştige salariul maxim — 95 cenţi pe oră — după cîteva luni de la angajare. Acum scapă pentru prima oară de sărăcie şi, după puţină vreme, întreprinde prima tentativă de a-şi aduce soţia în Canada. Fără succes, dat fiindcă aceasta se recăsătorise între timp. Va mai fi ispitit să revină în patrie la sfîrşitul războiului, cînd îşi lichidează în acest scop întreaga avere din Canada, dar în cele din urmă renunţă şi în 1945 devine cetăţean canadian. Iese la pensie după 26 de ani de muncă, la aceeaşi uzină Ford. Între timp îşi cumpără în două rînduri cîte o casă pentru două familii, pe care le închiriază, el locuind de 28 de ani în aceeaşi cameră de hotel, şi apoi le vinde; cumpără şi vinde o fermă şi de fiecare dată face cîte o investiţie

[1] A.I.E.F., i. 30.396.

cu gîndul la o îmbogăţire rapidă : a doua oară îşi investeşte banii într-o exploatare auriferă. De fiecare dată a pierdut „cîştigu traiu vieţii" [2] şi şi-a reluat munca la uzină, pentru a atenta pentru a treia şi ultimă oară, cu ceva mai mult succes, într-o întreprindere ceva mai puţin glorioasă, dar mai lucrativă.

Nu s-a recăsătorit, nu şi-a mai revăzut familia, pe care o susţine însă băneşte în continuare, şi, pătruns de dorul de locurile natale, revine din 1967 în fiecare an în România.

Aproximativ din aceeaşi perioadă (1967) datează şi preocupările sale poetice. A finalizat în acest răstimp trei manuscrise, datate de autor 1971, 1972, 1973.

Mss. I (1971) ne-a parvenit prin bunăvoinţa colegei Anca Belchiţă-Hartular, cercetător ştiinţific la C.C.F.D. al Academiei Republicii Socialiste România. Acest manuscris conţine 60 de file copie xerox după original format caiet, dactilografiat la un rînd. Fiecare filă reproduce două pagini ale caietului. Sînt reproduse 117 pagini de caiet după cum urmează : p. 1—69 ; 72—115 ; urmează o pagină nenumerotată plasată pe mijlocul filei ; 116 ; urmează o pagină nenumerotată, o pagină albă şi o ultimă pagină de mss. de asemenea nenumerotată. Pagina 1 a caietului este plasată pe fila 1 în dreapta, spaţiul alb din stînga poartă însemnarea „Ambrose Moga 1060 Giles Blv. Windsor, Ontario, Canada", care nu aparţine autorului.

Filele xerox sînt capsate (p. 1—21 ; 22—41 ; 42—61 ; 62—69, 71—81 ; 82—101 ; 102-sfîrşit) şi alcătuiesc 6 broşuri.

Manuscrisul cuprinde un număr de 504 texte versificate numerotate astfel : 1—110 ; 120 ; 113—218 ; 218 (două texte diferite poartă acelaşi număr [3], idem, anterior 120)- 263 ; 263 (idem anterior)-310 ; 321—345 ; 345 (idem anterior)-463 ; 564)- 546 (probabil 501, urmaează 3 texte nenumerotate, 502—504, urmează 6 texte nenumerotate. Din mss. lipsesc p. 70—71, cuprinzînd probabil textele 311—320.

Pe un număr de texte apar corecturi ale unor greşeli de dactilografiere („unde nu s-a bătătorit bine"). Corecturile sînt făcute de autor cu cerneală [4].

Mss. II (1972) ne-a fost oferit de către autor în luna iulie 1972. Este un dosar conţinînd un număr de 182 de file, copie dactilografiată la un rînd, făcută pe o singură faţă. Filele, detaşate, sînt cuprinse într-un dosar purtînd însemnarea „Ambrose Moga 1704 Hickory Windsor, Ontario, Canada" făcută de autor. Filele sînt numerotate după cum urmează : fl. 1—5 ; 1—10 ; 12—177 ; urmează o filă nenumerotată.

---

[2] A.I.E.F., i. 30.396.

[3] Acest lucru este remarcat şi de autor, care, pe pagina nenumerotată de după p. 115, adnotează „is două cu Numărul (*218*) (*218*)".

[4] În această situaţie se află textele : 28, 37, 56, 77, 116, 119, 122, 131, 160, 169, 187, 192, 199, 201, 211, 217, 227—228, 232—234, 244—245, 249, 254, 256—259, 263, 267, 274, 276, 279, 282, 287, 295, 298, 323, 328, 338, 342, 353, 361—363, 365—368, 372, 378—379, 387, 392—393, 396—397, 401, 410, 417, 433, 440, 443, 446, 448, 456, 465—466, 472, 475, 478, 480, 503. Remarcăm că în toate cazurile autorul corectează cuvinte, după părerea sa, greşit dactilografiate.

Manuscrisul cuprinde un număr de 555 de texte versificate — cele mai multe dintre ele reluări din mss. I — numerotate astfel : 1 (textul 1 este adnotat „1929 — şi pînă — 1939" în fruntea textului şi „Şi Până — 1939" la sfîrşit)-54 (la acest număr sînt cuprinse două texte diferite dactilografiate spaţiat) ; 54—254 ; 225 (probabil 255)—291 (sub acelaşi număr sînt cuprinse spaţiat două texte diferite) ; 292—540 ; urmează 1 text purtînd indicaţia „[anul 1972] ultima poiezie" în fruntea textului şi numele autorului dactilografiat la sfîrşit ; urmează 12 texte nenumerotate, dactilografiate spaţiat, aflate pe ultima filă, nenumerotată.

Pe un număr de texte apar corecturi ale unor greşeli de dactilografiere. Corecturile sînt făcute de autor cu cerneală [5]. Un număr de texte sînt completate cu texte scrise de autor cu cerneală în continuarea textului dactilografiat [6].

Mss. III (1973) ne-a fost oferit de către autor în luna iulie 1973. Este un caiet cuprinzînd 174 de file dactilografiate (original şi copie) la un rînd, pe o singură faţă. Filele dactilografiate sînt precedate de 5 file albe. Întregul manuscris este legat. Pe copertă este gravat prenumele „Ambrose" al autorului. Filele sînt numerotate 1—173 ; 174 nenumerotată. În filele manuscrisului se află ataşată o etichetă menită să devină titlu al volumului :

CÎNTĂRI, STRIGĂRI, ŞI, POIZEI

DELA CRÎŞANA, TRASILVANIA, ARGHIAL
ŞI, BĂNAT,
COMPOZATE DE AMBROSE MOGA WINDSOR ONT.
CANADA
NĂSCUT ÎN 1900 MARTIE 14, COMU. ŞICLĂU
JUDEŢUL ARAD ROMÂNIA.

O copie xerox identică se află în posesia autorului, Ambrose Moga.

Manuscrisul conţine un număr de 518 texte versificate numerotate astfel : 1 (purtînd indicaţia „dela in ceput 1929 — şi — pînă — 1939" în fruntea textului şi „1939" înaintea ultimelor patru versuri) — 54 ; urmează un text şters cu indicaţia „îi mutată 63" ; 55—91 (sub acest număr figurează două texte diferite dactilografiate spaţiat ; ar putea fi, de asemenea, textul 92 nenumerotat) ; 93—291 ; urmează un text purtînd indicaţia „îi mutată 317" ; 292—308 (sub acest număr figurează două texte diferite dactilografiate spaţiat ; ar putea fi, de asemenea, textul 309 nenumerotat) ; 310—352 ; 356—358 ; 353—355 ; 359—517 (sub acest

[5] În această situaţie se află următoarele texte : 16, 22, 39—40, 48, 50, 55, 70, 72, 98, 107, 117, 128, 140, 153—154, 164, 167, 169, 177, 182, 184—185, 188—189, 191, 200, 215, 219, 221, 239, 244, 263, 265, 302—303, 322, 328, 349, 352, 361, 364, 370, 378, 386, 390, 397, 403, 423, 426—428, 441, 450, 457, 461—462, 464, 473, 478, 480, 498, 503, 508, 511, 514, 518—519, 525—526, 532—533, 538—539, „[anul 1972] ultima poiezie".

[6] Următoarele texte se află în această situaţie : 30, 32, 44—45, 50, 52—53, 67, 71—72, 74, 89, 92, 96, 101, 107, 112—113, 124—126, 146, 232—233, 263, 307, 320, 325, 337, 344—346, 353, 360, 363, 366, 369, 371, 380, 382—383, 385, 391, 393, 406, 418, 431, 433, 435, 438—439, 446, 463, 484, 487, 490, 492, 497, 523.

număr figurează două texte diferite dactilografiate spațiat; ar putea fi, de asemenea, textul 518 nenumerotat).

Un număr de texte sînt modificate integral sau parțial față de prima dactilografiere. Probabil pentru că acest mss. a fost gîndit ca versiune finală, toate completările au fost făcute astfel: rîndurile de modificat au fost dactilografiate și apoi lipite peste rîndurile dactilografiate anterior [7]. La fel s-a procedat uneori și cu cuvintele izolate apreciate ca fiind greșeli de dactilografiere. În alte cazuri corectura s-a făcut cu cerneală, ștergînd textul anterior sau adăugînd peste scrisul vechi [8]. Se poate vedea că un număr relativ mic de texte — aproximativ 130 — au rămas nemodificate de către autorul care pregătea versiunea finală a manuscrisului. Am prezentat datele statistice (v. notele 4—8) pentru a da în acest moment o expresie cantitativă exigențelor autorului față de textul poetic.

În cuprinsul celor trei manuscrise textele poetice sînt dispuse — cu oarecare inadvertențe — după criteriul alfabetic, luînd ca punct de pornire prima literă a primului cuvînt din text. Pentru cei familiarizați cu fenomenul folcloric românesc o asemenea organizare a materialului apare surprinzătoare; nu însă și pentru A. Moga, care, intuind apartenența tuturor textelor la aceeași sferă tematică, le dispune într-o clasificare suigeneris ca pe niște obiecte, după metoda dicționarelor.

Mss. 1973 [9] este considerat de autor drept text de bază; el reia dealtfel cele mai multe dintre textele cuprinse în manuscrisele anterioare. Dat fiindcă autorul insistă asupra paternității totale asupra textelor poetice cuprinse în mss., am încercat să aflăm cum pot fi textele sale simultan *Cîntări dela Crîșana, Trasilvania, Arghial și Bănat* și ... *compozate*. Am aflat astfel că, frecventînd medii românești în Canada, autorul a făcut emigranților din diferite provincii ale României lectura poeziilor sale; numai emigranții proveniți din provinciile citate de către autor au recepționat și acceptat textele sale. În accepția, implicită, a autorului *Cîntări dela Crîșana, Trasilvania Arghial și Bănat* înseamnă că locuitorii acestor ținuturi pot înțelege și asimila textele „compozate" de către el.

---

[7] Următoarele texte se află în această situație: 1—5, 7—12, 23, 25—26, 28—32, 34—38, 41—42, 45—54, 59—65, 67, 69, 71—81, 83, 85, 88—96, 99—103, 105—115, 117—118, 120, 122—131, 133—135, 137, 139, 141, 143—149, 151—158, 160—164, 166—170, 172—176, 178—180, 182—184, 186, 190—194, 197, 201—202, 205, 208—211, 213—215, 217, 219, 221, 223, 225—227, 230, 233—234, 238—239, 242—244, 246, 248—250, 255—256, 258—260, 262—269, 271—273, 275—276, 279, 281 — 284, 287—289, 291—301, 304—308, 310—321, 323, 325, 327—333, 336, 338—340, 342—346, 348—350, 352, 356—358, 353—355, 359—360, 362—369, 371—387, 389—392, 394—403, 405—406, 408, 410, 412—413, 415—418, 420—426, 428, 430—443, 445—447, 449, 452—454, 457—465, 467—471, 473—474, 477—484, 486, 488, 490, 492—495, 501, 503—504, 507, 509—510, 513, 515—516, 517 (textul al doilea).

[8] Următoarele texte se află în această situație: 1, 8, 17—18, 22, 24, 34, 37, 43—44, 48, 56, 60, 67—68, 72—74, 83, 99, 101, 104, 119, 131, 138, 146, 148, 151, 153—154, 156—158, 164, 168, 172, 174, 179, 181, 184—185, 188—189, 193, 195—196, 198, 200, 202—203, 205, 207, 211, 217, 219, 224, 225, 228, 230, 233, 237—238, 240—241, 246, 248, 254, 256, 266, 273—274, 277, 281, 299, 310, 312—313, 318, 321, 328, 331—332, 334, 346, 348—349, 351—352, 354—355, 361, 368, 370—373, 377—379, 381, 383—385, 388, 391, 396, 398, 403—404, 407, 410, 412, 420—421, 423, 427, 429, 436, 436, 439, 447, 452, 454, 456—457, 459—461, 464—466, 468, 470, 472—473, 475—477, 481, 482—483, 486, 489, 491, 495, 498, 508—511, 514, 516—517 (textul întîi).

[9] Datarea celor trei manuscrise a fost făcută de autor într-unul din răspunsurile la chestionarul nostru (A.I.E.F., i. 30. 396).

Sintetizînd informaţiile furnizate putem conchide că autorul a părăsit ţara într-un moment în care cultura sa folclorică era deja formată. Cele cîteva luni de şcolarizare în satul natal nu i-au furnizat nici pe departe cantitatea de informaţie cărturărească necesară unui ceea ce îndeobşte numim „poet", aşa cum se doreşte autorul. Mai mult decît atît, autorul poate fi considerat semianalfabet. Este adevărat că A. Moga îşi dactilografiază (îşi „calcă cu maşîna" [10]) textele, dar putem spune că autorul şi-a creat o ortografie, o punctuaţie şi un sistem de îmbinare, respectiv segmentare a unităţilor lexicale, personale. Din acest punct de vedere, textul scris al creatorului despre care discutăm poate fi întru totul asimilat textului înregistrat pe o bandă de magnetofon. El conservă şi relevă toate particularităţile graiului din jurul Aradului de acum o jumătate de secol. Autorul nu şi-a continuat şcolarizarea în Canada şi, deşi vorbeşte fluent engleza, nu poate scrie în această limbă şi întîmpină dificultăţi dintre cele mai serioase de lectură, „Dacă *letter* [scrisoare, literă — n.n.] şi *later* [mai tîrziu — n.n.] şi *leather* [piele — n.n.] sună la fel, trebuie să ştii să spiuieşti ca să ştii ce vrea să spună omul" [11]. Această stare de lucruri l-a ţinut departe de orice formă a culturii ţării de adopţie. În Canada nu a frecventat decît sporadic — mai ales cînd era interesat să cunoască opinia conaţionalilor săi asupra operei sale poetice — mediile româneşti ; aceasta l-a lipsit de orice sursă de împrospătare a informaţiei folclorice asimilate în tinereţe. Despre o asimilare prin lectură a folclorului sau culturii româneşti nici nu poate fi vorba, atît pentru că literatură românească nu a avut la dispoziţie, dar şi pentru că, avînd-o chiar, parcurgerea ei i-ar fi creat dificultăţi pe care nu le-ar fi putut birui. Starea de „robinsonism cultural" a lui Ambrose Moga poate fi considerată astfel totală ; textele sale poetice vor trebui apreciate, credem, din acest punct de vedere.

Lipsit de orice model cultural cu excepţia a ceea ce a asimilat în tinereţe şi aceasta exclusiv ca participant la horă (creatorul nu a ştiut să cînte şi repertoriul său folcloric nu a cuprins nici în tinereţe altceva decît strigături la joc [12]), creaţiile sale nu se vor putea îndepărta de tiparul textelor liricii populare. Dealtfel, el nu va dori decît în mod abstract să fie original, în fapt fiecare din cele aproximativ 600 de texte diferite conţinute în cele trei manuscrise vor fi tot atîtea tentative — parte nereuşite — de a se confunda cu modelul cultural popular. Interpretat astfel, Ambrose Moga devine din poet aşa cum se doreşte un informator aflat în situaţia singulară a individului dezrădăcinat din mediul folcloric în care s-a format şi care, după o jumătate de secol, este chestionat, de fapt se autochestionează, asupra repertoriului său folcloric. Lipsit de un har poetic aparte, dar dotat cu o bună memorie, Ambrose Moga va încerca, pornind de la un număr de memorate poetice, să-şi reconstituie universul poetic iniţial.

Unul dintre obiectivele studiului unui astfel de mss. este, după părerea noastră, identificarea acelor elemente ale folclorului tradiţional pe

---

[10] A.I.E.F., i. 30. 396.
[11] A.I.E.F., i. 30. 396.
[12] A.I.E.F., i. 30. 396.

baza căruia creatorul este capabil, după o vreme atît de îndelungată, să-şi reconstituie universul poetic. Se înţelege că tiparul abstract al liricii populare româneşti (metrul, succesiunea silabelor accentuate şi neaccentuate, asonanţa, paralelismul) a rămas nealterat în memoria creatorului. Dincolo de recuzita procedeelor, esenţial pentru definirea caracterului folcloric al textelor lui Ambrose Moga este repertoriul de incipituri de motive din lirica populară românească pe care îl mînuieşte. Versurile-incipit ale motivelor din fondul tradiţional şi traiectoria lirică a textului folcloric sînt elementele de bază care-i permit să recreeze textele populare. Seria acestor versuri-incipit reprezintă pentru creatorul popular *lexiconul poetic*. Analiza manuscrisului permite reconstituirea întregului fond al acestul *lexicon poetic*.

Numărul cazurilor în care informatorul este apt să reproducă integral un motiv folcloric tradiţional, într-o formă foarte apropiată de variantele atestate ale motivului, este mic. Iată un asemenea text [13] :

bagămă doamne-n robie
la mîndra me sub rotie
ca colu-i robiea me
pînăi lumea aş tot şede
în robie sub rotie
acolu mar plăce mie
aceia-i robie proastă
numa-şei dragostea noastră
a-ceiei num-o prostie
la toţ leo place şi miie.

(59)

Sensibil mai numeroase sînt situaţiile în care creatorul reconstituie o bună parte a motivului în forma în care şi l-a însuşit, căruia îi dă în final o tumură didacticistă şi moralizatoare în stil parohial, asemenea textelor lui V. Sala, sau festivistă. Iată un asemenea text, căruia îi vom urmări paralelele folclorice :

bade meu cu nane multe
în toată sara să duce
pînă ajunge pe la toate
s-o făcut mează dă noapte
şi io l-aşteptam sara
da vine dimineaţa
vie sara dimineaţa
că ieu laştept totdauna
totdauna-m pică bine
numa dacă-l văd că vine

(58)

[13] Atît în exemplificările din cuprinsul articolului nostru, cît şi în partea de material propriu-zis pe care o anexăm lucrării, vom folosi sistemul ortografic şi de punctuaţie al autorului. În felul acesta textele — deşi mai greu de citit — vor fi mai utile deopotrivă folcloriştilor, ca şi dialectologilor şi lingviştilor.

Cea mai cunoscută variantă a motivului citat se prezintă astfel [14]:

Alunaş cu-aluni multi,
Puişor cu mîndri multi.
Pîn'ci umblă pi la toati
Ni-l apucă miez di noapti;
Pîn'ci-ajungi pi la mini
Ii să faci ziua bini.

(Cardaş, p. 17)

Sfîrşitul textului

vie sara dimineaţa
că ieu laştept totdauna
totdauna-m pică bine
numa dacă-l văd că vine

este numai aparent o creaţie personală a lui Ambrose Moga, dat fiindcă în colecţia Friedwagner [15] este atestată varianta

Alunel cu-alune multe,
Am un pui cu mîndre multe.
Pîn'ce-ajunge pe la toate,
Îl apucă miez de noapte;
Cînd ajunge pe la mine,
Se zore de ziuă bine,
Şi atuncea-m pare bine
Că-l vede lumea la mine.

Colecţia *O mie doine* [16] consemnează o variantă asemănătoare, din care lipseşte exclusiv ultimul vers. Aceasta ne face să presupunem că adaosul lui A. Moga a fost făcut pornind de la o variantă de acest tip.

Lexiconul poetic de bază îl reprezintă pentru A. Moga versurile-incipit ale motivelor de cîntece lirice şi mai ales strigături din zona Aradului cunoscute cîndva foarte bine de către creator şi aflate în repertoriul său folcloric curent. Aceste versuri-incipit — embleme ale textului folcloric —

---

[14] Motivul are o răspîndire prodigioasă în toate provinciile ţării. Identic cu varianta citată, motivul este atestat în Vidu, *Cîntece*, p. 123—124; I. Diaconu, *Vrancea*, p. 179—180 (Herăstrău—Focşani); Ciauşanu — Fira — Popescu, p. 61 (Făureşti — Olteţu); *Folclor din Transilvania*, I, p. 507 (Cluj); I. Bulboacă, p. 25—26; variante apropiate sînt consemnate de Friedwagner, p. 241; Desmireanu, p. 104 (Pîntic — Bistriţa); Măciucă — Die, p. 142—143 (de pe Jiu); V.V. Haneş, *Din Ţara Oltului*, p. 92—93 (Drăguş — Făgăraş); S. Fl. Marian, *Poesii*, II, p. 53; Ştefănucă, p. 97 (Chiţcani); Mîndrescu, *Literatură*, p. 77 (Rîpa de Jos — Topliţa); Jarnik—Bîrseanu, p. 754 (Agrişteu — jud. Mureş) şi p. 351 (Ardeal); C. Teodorescu, *Izvoare fermecate*, p. 328 (Transilvania); V. Sala, *Doine*, p. 20; Frîncu — Candrea, p. 95; Alexici, II, p. 112 (Avram Iancu — Cîmpeni); M. Vulpescu, p. 52—53 (Lupşanu — Lehliu); N.I. Dumitraşcu, *Flori de cîmp*, p. 15; Alexici, II, p. 116 (Căuşad — Salonta); Budălănescu — Ciauşanu, p. 26 (Scăeşti — Dolj); Gh. Cernea, *Floricele*, p. 52 (Mercheşa — Rupea); N. Pauleti, p. 65 (Roşia de Secaş — Sebeş); I. Bîrlea, p. 67 (Berbeşti — Sighet); E. Hodoş, *Bănăţene*, p. 80 (Mociova — Caransebeş); *Folclor din Suceava*, p. 183 (Bilca — Rădăuţi); Popescu-Ciocănel, Patriciu, Salvin, p. 246. Indicaţiile bibliografice de la notele 14—17, întocmite pe baza materialului însumat de colegele Doina Truţă şi Sabina Ispas — cărora le mulţumim pe această cale —, sînt date în forma abreviată folosită în redactarea *Catalogului liricii populare româneşti*.

[15] P. 353 (Frăţăuţii Noi — Rădăuţi).

[16] P. 236—237 (Sînnicolau Mare).

au capacitatea de a declanşa în creator rezonanţe în acelaşi spectru cu cel al motivului folcloric de bază. Fără să mai poată reproduce integral textul folcloric al cărui incipit îl cunoaşte, el creează în cîmpul semantic al incipitului enunţat, recreînd în termeni apropiaţi ai motivului popular. Dacă comparăm textul 22 din manuscrisul A. Moga

am o mîndră ca şo floare
şi cine-o iubeşte moare
că ieu cînd uam sărutat
tot cu moartea mam visat
a cuma mo mai trecut
cînd vreau a tunci-o sărut
. . . . . .

cu motivul în forma sa cea mai cunoscută

Pe mine mă chiamă Floare,
Cine mă sărută moare;
Sărută-mă, Ioa', tu
Să văd muri-oi ori nu;
Sărută-mă tu, Ioa',
Să văd muri-oi, ori ba,
(I. Bîrlea, II, p. 54— Berbeşti—Sighet)[17]

putem percepe direcţia şi termenii în care se desfăşoară inovaţia poetică la A. Moga.

În cazul cel mai frecvent versurile-incipit, alcătuind lexiconul poetic al informatorului, sînt amplasate în poziţia iniţială a textului poetic:

asară fusă-i la mîndra
şi mă scăpară cu fuga
. . . . . .
(4)

am avut o mîndră asară
nu ştiu cînd oi avea iară
. . . . . .
(8)

am o mîndră îi duc mult dor
frumoasă-i în capul gol
. . . . . .
(9)

ascultaţ feciori dă fete
ledaţ gură cînd lisete
. . . . . .
(20)

asta mîndră mii plăcută
nu ştiu dacă să sărută
. . . . . .
(21)

păru meu de la urete
nu laş da pe multe fete
ieu pe fete nu laş da
pe neveste nici aşa
. . . . . .
(351)

batemă doamne cu paru
nu mă bate cu amaru
bate-mă doamne cu bîta
ca cuma mo lăsat mîndra
. . . . . .
(61)

[17] Variantă identică cu Brediceanu, *Populare*, p. 85 (Săcel — Vişeu); v. şi Caniaru, p. 62 (Deleni — Suceava); I.P. Reteganul, *Chiuituri*, p. 101 (Bihor); I. Vidu, *Cîntece*, p. 62; Cristea — Mărghiticean, p. 13.

În poziție mediană versurile-incipit sau motive lirice de sine stătătoare sînt extrem de rare. Motivul

. . . . . .
cine nu știe cei doru
treacă marea cu vaporu
că ieu dă cînd uam trecut
cu dor mult uam petrecut
. . . . . .

apare inclus în cuprinsul jurnalului oral (1). De asemenea

floarea trebuie udată
și pe mîndra sărutată
. . . . . .
(22)

În poziție finală versurile-incipit sînt de asemenea foarte rar întîlnite :

. . . . . .
ca ceiei place la fată
strînsă șapoi sărutată
(20)

. . . . . .

așa-i mîndra dă frumoasă
ca și luna luminoasă
așai mîndra totdeauna
îi frumoasă ca și luna
so vez cîndui cu mărjele
caută ca cerul cu stele
(180)

Se impune să observăm că A. Moga nu a reținut cu predilecție partea cea mai rezistentă, cea mai cristalizată a unui motiv liric. Alături de versurile-incipit conținînd cuvîntul-cheie al motivului, au fost reținute perechi de versuri aflate cu regularitate în cuprinsul motivului, lipsite deci de semnificație emblematică. Pentru lexiconul poetic al creatorului ambele tipuri de segmente de text au aceeași valoare. Mai mult decît atît, pot fi consemnate situații în care creatorul amalgamează într-un text unic embleme distincte, recognoscibile în texte diferite. Într-un text ca :

am o mîndră joacă bine
iea mo-nvățat și pe mine
că ie bună de jucat
și-i dulce la sărutat
și ie bună dă sărit
tare-i bună dă iubit
. . . . . .
(32)

pot fi recunoscute două motive care circulă independent :

Fata care joacă bine
Mă învaţă şi pe mine;
Ea mă-nvaţă la jucat,
Eu o-nvăţ la sărutat

şi

Cîte fete cu cojoc,
Toate-aşteaptă să le joc;
Eu pe toate le-oi juca,
Mai de-apoi le-oi săruta.
(Cristescu, p. 57)

Uneori creatorul reproduce eronat sau deformat emblema unui motiv liric cu o largă circulaţie. Astfel, este greu de presupus că în repertoriul folcloric local să se fi aflat un text poetic care să înceapă astfel :

pentru mîndra care-ţ place
meri la dracu n-ai ce face
(349)

Într-un număr de cazuri creatorul augmentează emblema motivului, deşi ea circulă în folclor în formă abreviată.

Sub aspectul conţinutului tematic, textele poetice ale lui A. Moga aparţin integral clasei lirice erotice. Ipostazele nu sînt extrem de variate. Iubirea fericită, nostalgia iubirii, aprecierea calităţilor fizice, morale, ale iubitei, autoaprecierea capacităţii de efort liric sau fizic legat de actul iubirii, elogiul tinereţii omnipotente, nostalgia tinereţii pierdute sînt temele majore în cele mai multe dintre texte. Nici o altă categorie tematică, exceptînd textul 1 — jurnalul oral al călătoriei peste ocean — , nu poate fi regăsită în cele aproximativ 600 de texte. Erotismul ca dominantă a liricii sale se defineşte în parametrii satului natal. Viaţa desfăşurată în străinătate timp de o jumătate de secol nu este consemnată decît în jurnalul oral la care ne-am referit deja. Dincolo de acest text, nici un detaliu lexical, sintactic, nici o particularitate de peisaj, nume, stare sufletească, caracteristice ţării de adopţie, nu pot fi regăsite în textele poetice pe care le-a întocmit. Neîncorporarea cotidianului în discursul poetic nu stă — după părerea noastră — în distanţa dintre această realitate şi lumea satului părăsit. Credem că explicaţia constă în tentativa creatorului de a se regăsi şi de a retrăi lumea copilăriei într-un mediu pe care sufleteşte îl simte străin.

Caracterul singular al textelor poetice ale lui A. Moga nu constă în primul rînd în destinul singular al autorului lor. Textele poetice pot face deopotrivă obiect de studiu al dialectologului şi lingvistului, al cercetătorului interesat în psihologia creaţiei, dar şi, îndeosebi, al folcloristului. Indirect manuscrisul lui A. Moga oferă o monografie lirică a unui sat, realizată cu o jumătate de veac în urmă şi provenind dintr-o microzonă puţin investigată în comparaţie cu ansamblul Transilvaniei. Manuscrisele analizate relevă însă, în primul rînd, folcloristului structurile cu cea mai mare rezistenţă în cadrul mesajului poetic, acele structuri capabile să

redevină mesaje poetice — în accepţiunea contemporană a termenului — populare.

★

(12)

aşe o zis mîndra dasară
să vin că mă aşteaptă iară
la locul cu iarbă verde
ascuns nime nu ne vede
să nu-i spui lui nimene
că dînsa-m face voie
ieu cu mîndrile trăiesc
la nime nu povestesc
vai şi draj îm poate fi
le iubesc cît oi trăi

(20)

ascultaţ feciori dă fete
ledaţ gură cînd lisete
nu vă facet cu nevoie
faceleţ cîta pe voie
că la fete a şa le place
strîngele nu le da pace
a şa-ozis şi mîndra me
să fac cu dîns ce-oi vre
că la mîndra io plăcut
so stîngi cîto poţ dă mult
ca ceiei place la fată
strînsă şapoi sărutată

(25)

vai mîndruţa ce te-aş bate
dam ţîn mîinile la spate
că am o inimă sclabă
nu te poci bate dă dragă
şi-ar trebui săte bat
nasculţ nici nai ascultat
că tu mai putea fi dragă
dacă teai ţinea dă voarbă
tu dacă mai a-sculta
ca tine nu sar află

(38)

am avut şi nam avut
ş-am trăit cum am putut
şoi ave şi noi ave
şoi trăi cum oi pute
cine are tot cei treabă
trăieşte-o vieaţă-n treagă
rău-u la nimea nui place
numai ieu nu am ce face
lumea-i făcută pe rău
tot da cela-m aflat ieu

(57)

aseară fusăi cam beat
dară nici astăzi no scăpat
ieri toată ziua-m beut
nici astăzi nu fac mai mult
toată ziua am să beau
mîine iară fac ce vreau
cu ortaci am petrecut
vin şi rătie-am beut
şi mie daca şem place
beau nime nare cem face

(73)

cucule pasăre blîndă
suite în ceri şi cîntă
pe cinei avea mînie
blastămăl străin să fie
că nui treabă altu nume
cînd iel îi străin în lume
că şi ieu mis blăstămat
şi tot străin am umblat
străin în ţară străină
şi nu-mii nimea dă vină
că ieu mam căutat asta
şi treabă săm ţin gura

(97)

cucule picaţar piana,
cum cîntaş mă lăsă nana
cucul să nu fi cîntată
mîndra nu m-ar fi lăsată
ce să fac fără mîndra
că nu-m trebuie alta
dute cucule şii cîntă
doar pe tine te ascultă
şi cîntă alta cîntare

şo adă iară la cale
dacă vrei să fie bine
o-n pacă iară cu mine

(98)

cucule cu pene verz
mîndru cînţi vara-n ogrez
cucule cu pene suri
mîndru cînţi vara-n păduri
să ştiu cînta ca şi tine
n-ar mai fi nime ca mine
pe tot locu aş azbura
ziua noapte le-aş cînta
cînd cucun cepe şi cîntă
toţi stau în loc şi-l ascultă
şi io cînd teaud cîntînd
nu poci face să nu plîng

(118)

dă n-ar fi ochi şi sprîncene
n-ar mai fi păcate grele
ochii şi sprîncenele
fac toate păcatele
ochi şi sprîncene mai sunt
păcatele-s pe pămînt
cînd cu fetele vorbesc
ochii mei păcătuiesc
ieu nu pot mere departe
să nu poci face păcate

(120)

dauzi mîndră cucu cîntă
ieş afară şi-l ascultă
do cînta pe creangă verde
să ştii mîndră că mi perde
do cînta-n crangă uscată
tu rămîi nemăritată
şi dă lii vedea că zboară
am să vin la tine iară
dabea aştept pînă la vară
s-aud cucu cîntînd iară
să vedem cum o cînta
mai poci mere la mîndra
aş-vrea sa-ud cucu iară
şi-să cînte cînd azboară

(156)

dragostea din ce-i făcută
din omul cu voarbă multă
ba din cîrpe şi inele
şi din buze supţirele
vara din trandafir verde
iarna din sîn dela fete
ba săruţi cîte pe alta
şa coalei dragostea gata
ieu cu mîndra ne-am aflat
uam strîns şi-uam sărutat

(178)

fostam plăcut fetelor
drăguţul nevestelor
ieu cu fetele jucam
la neveste dăscîntam
fetele mult le iubem
cu nevestele trăiem
cu fetele mă glumesc
cu nevestele trăiesc
ziua şi noaptea cu iele
ieu nu mai ştiem dă rele
ieu nu ştiu ces relele
că trăies cu mîndrile

(242)

merg la crijmă cînd mi sete
cînd mi dor mă duc la fete
merg la crijmă n-am ce face
merg la fete ca şe-m place
la crijmă ie beutură
la fete merg după gură
cu crijma bine trăiesc
cu fetele mă iubesc
beau şim place să iubesc
ieu beau şi bine-o trăiesc

(261)

mîndra me trăieşte bine
n-are frică dă ruşine
mîndră me zice că-i fată
trăieşte ca măritată
trăieşte cu fetele
face ca nevestele
la neveste li mai bine

dar iele ştiu dă ruşine
nevestele n-au ce face
că noi nu le dădem pace
noi umblăm după iele
pîn, le calcă nevoie

(276)

mîncete focul dă dor
nam topor şi te omor
nici săcure să-te tai
că tu ieşti numai dă bai
ca să nam a tîta dor
aş putea trăi uşor
nu mai ştiu ce-are să fie
pre cum misă-n pare miie
că nam gînduri dă-n surat
că mîndra so măritat
a cum, trăiesc lumea me
şim ieau gîndu dela ie
vez dacă nam a scultat
a cuma nam ce să fac?
lasămă să năcăjăsc
că nam ştiut să iubesc

(293)

nu bate doamne pe nime
dacă mai bătut pe mine
pă mine rău mai bătut
încă-o leacă şi prea mult
ţinemă doamne mai bine
cu ajutori dela tine
numa tu-m poţ ajuta
fămă niam cu cineva
că ieu mă aflu străin
nici nu ştiu dîn cătrău vin
că umblu tot rătăcit
mis străin şi nam nimic

(310)

aşa-i lumea cum o vez
la nime să nute-n crez
că cînd zice zău şi zău
atunce minţeşte mai rău
astăz te bagă dă samă
că toată lumea te-n şală
dacă nu baj sama bine
sîngur te-n celui pe tine
că lumea-i tare strîcată
toată lumea-i înşelată
că şi ieu ma-m în şelat
teară cînd ma-m în surat

(347)

pasăre peană uşoară
care pe tot locu azboară
pasăre să ştii cînta
după cum ştii azbura
te-aş trimite la mîndra
ca să-i cînţ dă dor una
mîndra me-i tare doroasă
după cîntare frumoasă

(351)

păru meu dela urete
nu laş da pe multe fete
ieu pe fete nu laş da
pe neveste nici aşa
la fete nici la neveste
păr ca şa meu nu mai ieste
păru meu nu treabă tuns
numai periat şi uns
cu olei care miroasă
pentru fetele frumoasă

(364)

batu-mă gînduri năbune
să mă duc în altă lume
daş afla alta mai bună
maş duce barem po lună
şi dă mi sar înpăre
poate aş sta mai mult în ie
dă aflu că-i tare bine
duc şi pe mîndra cu mine
la mîndra dă ia plăce
atunci stăm pînă-i lume

(389)

ducem-oi şi noi veni
să văd cine mo dori
dar dorim-o şi pe mine
cu cine m-am avut bine
dar dorim-o focul meu
că cu toţ am trăit rău
dar nime nu mă doreşte

că nime nu mă iubeşte
da cine să mă dorească
că nici la mîndra nu-i pasă
cineva dă mar dori
preten bun cu el aş fi
ba la mulţ le-ar părea bine
că le-au părut rău pe mine

(395)

dă tri ori o fost să mor
dă blăstămul mîndrilor
că toate mor blăstămat
zice că le-am înşelat
şi toate-m bagă dă vină
mor jurat să n-am hodină
ziua nu mă hodinesc
noaptea din somn mă trezesc
mi greu şi nu mi uşor
mi frică că am să mor
ieu vă rog drajele mele
fie-vă dă mine jele
mă blăstă-maţ a şa tare
dă nu poci sta pă picioare

(405)

toată lumea mă vorbeşte
nevestele mă iubeşte
da şe-m zic unul şi altu
neveste-m mîncă capu
am să las nevestele
să probez cu fetele
dă multe ori am probat
dă neveste n-am scăpat
aşa ceva nu mă lasă
că sunt neveste frumoasă
că mă-au zis una a sară
că mîine să-mă du ieară

(467)

vai mîndră frumoasă ieşti
numai cînd te romăneşti
dar cînd ieşti nerominită
toţ zice că ieşti urîtă
iar tu crez că-n tînăreşti
cînd toată te pudăreşti
că toţ să rîdă dă tine
pudărită nu-ţ stă bine
tu mai frumoas-ai căuta
numai dacă teai spăla

(472)

cine-o zis lăliţei lele
a vorbit cuvînt dă jele
cine-o zis dorului dor
o vorbit cuvînt uşor
că pe cine dorul paşte
mai bine nu s-ar vut naşte
că pe mine mo păscut
tot cu dor m-am petrecut
după nime nu te iei
şatunce-ţ petreci cum vrei

(508)

scloboz doamne glasu meu
să sune ca un ţingălău
ţingălău peste hotare
s-audă mîndra dafară
atunce şti mîndra me
că mis cu gîndu la ie
ios cu gîndu tot da una
nu-l poci lua dela mîndra
gîndu dela mîndra me
îm ţine sănătate

(509)

tot aşa mă bate gîndu
să-m vînd casa şi pămîntu
să rămîn numai cu gîndu
toate cele le-am vîndut
cu pretenii le-am beut
şi-a cumas cu altu gînd
n-am ce be şi mis flămînd
şi prea tîrziu m-am trezit
mis singur şi mii urît
şi-am ajuns un vai dă-mine
nui-mai trebuiesc la nime

(513)

doamne nu mă-n bătrîni
că mi drag a mai trăi
nu mă lua doamne-n grabă
cînd-u mi lumea mai dragă

ţinemă doamne-n viaţă
că mis draj mîndrile-n braţă
ţinemă dă sănătate

să poci trăi mai dăparte
că mar place să trăiesc
numa să nu-n bătrînesc.

★

Ne-am folosit de acest caz-limită şi din raţiuni metodologice. Literatura populară contemporană ne pune frecvent în faţa unor situaţii noi, cea a creatorilor populari care nu pot fi apreciaţi în termenii trăsăturilor folclorului tradiţional (sincretism, oralitate, anonimat). În condiţiile în care scrisul şi cititul nu mai sînt atribute de excepţie, urmează să apreciem în funcţie de noi parametri caracterul folcloric al unor mesaje poetice. Analizînd creaţia poetică a lui Vasile a Ion Tomuţ, Const. Brăiloiu [18] se întreba în 1944 dacă, şi în ce măsură, creaţia poetică de factură populară, purtînd iscălitura autorului, poate fi considerată drept artă populară şi dacă, populară fiind, trebuie socotită act de creaţie individuală menită să ajungă în urmă colectivă prin circulaţie întinsă, ori se apropie, mai curînd, de condiţiile creaţiei culte [19]. Sfîrşitul analizei îl duce pe Const. Brăiloiu la concluzia că, de vreme ce creaţia sa nu a trecut în folosinţa obştii, creaţia de poezie populară nu poate fi inclusă în sfera folclorului, ci a artei culte [20]. Dacă cu cîteva decenii în urmă observaţiile lui Const Brăiloiu puteau fi preluate fără mari reţineri, contemporaneitatea ne obligă la reconsiderarea acestui punct de vedere. A apărut în terminologia folclorică termenul *creatorul-scriitor*, desemnînd un proces de creaţie mediu, între creaţia populară şi cea cultă, în care „are loc un act intenţionat şi conştient de *scriere* de versuri, dar creatorii sînt încă foarte aproape de creatul lor, nu pot trăi procesul de distanţare post-creaţie ; ei elaborează textul şi pe măsură ce acesta se desenează pe hîrtie îl şi îndrăgesc, îl integrează fiinţei lor şi nu mai revin cu scepticismul impus de contemplare, de distanţă" [21]. În această situaţie ambiguă se află şi creaţia poetică a lui Ambrose Moga. Caracterul „folcloric" al creaţiei sale poetice este indubitabil. *Lexiconul poetic*, concept pe care ne-am bazat lucrarea de faţă, poate deveni un argument în discuţia apartenenţei sau non-apartenenţei discursului său poetic la clasa folclorului.

---

[18] Const. Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1914—1918*, Bucureşti, 1944.
[19] *Op. cit.*, p. 25.
[20] *Ibidem*, p. 68.
[21] Stanca Fotino, *Un fenomen cultural contemporan* : „*Poezia ocazională*", în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 17, 1972, nr. 5, p. 414.

FIȘIER BIBLIOGRAFIC

GUSTAV SCHÖCK, *Die Aussiedlung landwirtschaftlicher Betriebe*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1972, 223 p.

Apărut în seria „Viața populară", al cărei scop principal este discutarea celor mai actuale aspecte etnografice, volumul lui G. Schöck își propune abordarea unei probleme cu multiple implicații în viața rurală din R.F. Germania și alte țări occidentale. Este vorba de fenomenul de deplasare, mutare, din anumite zone a unor gospodării țărănești, ale cărui cauze se leagă de modificările structurale care au loc în economia rurală capitalistă contemporană. Autorul subliniază importanța temei, demonstrînd că ea oglindește multitudinea de probleme cu care este confruntată populația rurală din statele capitaliste. Propunîndu-și o poziție critică față de cercetările anterioare, el își fixează ca preocupare principală stabilirea, din punct de vedere social și cultural, a modalităților în care păturile țărănești se orientează în cadrul societății industriale capitaliste.

Considerăm că aportul principal al lucrării constă în abordarea problemei dintr-o perspectivă multidisciplinară (se apelează la date și argumente ale sociologiei, economiei politice etc.), fixîndu-se în acest context contribuția pe care trebuie să o aducă etnografia la o dezbatere cu atît de profunde semnificații culturale. Astfel, sînt dezbătute condițiile economice ale procesului de mutare al gospodăriilor țărănești, ca și modificările sociale, familiale, comunitare pe care le antrenează.

Autorul își expune o poziție proprie în discuția științifică purtată în jurul deosebirilor și trăsăturilor asemănătoare existente între noile gospodării mutate și comunitățile rurale de tip tradițional. Se subliniază că, din punct de vedere economic, între cele două tipuri nu există deosebiri de esență, ambele încadrîndu-se proceselor capitaliste existente în viața rurală. O serie de elemente specifice se manifestă însă în domeniul social, în cadrul căruia dezvoltarea noilor tipuri de gospodării presupune o serie de modificări ale felului de trai și culturale. Ele își au cauzele, pe de o parte, în „zestrea" culturală proprie locurilor de origine ale păturilor țărănești care se deplasează, iar, pe de altă parte, în contextul relațiilor pe care acestea le stabilesc în noile zone de reședință. De asemenea, nu trebuie pierdută din vedere nici cercetarea deosebirilor determinate de microcondițiile spațiale, a concretizărilor mediului social în formele de comunitate, vecinătate, rudenie etc.

Astfel, referindu-se în mod concret la aceste cadre, G. Schöck opinează că, în condițiile în care, așa cum se întîmplă de cele mai multe ori, noile gospodării se află la distanțe apreciabile de alte comunități rurale, în activitatea sistemului comunicațional se produc perturbări serioase. Acestea au rezonanțe serioase în special în statutul social-cultural al femeii, ca și în procesul formativ al tineretului, categorii cărora autorul le acordă o deosebită atenție în analiza sa.

Un apreciabil interes îl suscită și considerațiile de natură teoretică pe care le expune G. Schöck în legătură cu poziția etnografiei în raport cu stadiul său actual. Se subliniază că, în condițiile în care multe din problemele etnografice au intrat în sfera de interes și a altor științe (sociologia, psihologia socială etc.), o colaborare interdisciplinară se impune cu necesitate. În fața etnografiei se ridică sarcini de mare stringență. Este vorba, pe de o parte, de o preocupare mai susținută pentru cele mai actuale probleme social-culturale, iar, pe de altă parte, de reconsiderarea într-un spirit critic creator a teoriei etnografice, în general.

A. P.

P.J. FOULON, *La sculpture populaire*, Bruxelles, 1972, 97 p.

Lucrarea este primul număr al colecției de Publicații de istorie de artă și arheologie ale Universității Catolice din Louvain și totodată este volumul III al colecției Folclor și artă populară din Walonia, publicată de Comisia Regală Belgiană de Folclor.

Analiza concretă a unui complex sculptural din regiunea Thuin prilejuiește autorului ocazia de a expune unele considerații teoretice asupra artei populare. Teoretizarea

obiectului artei populare începe chiar din paginile prefeței semnate de Ignace Vandevivere, care schițează problematica generală în care se înscrie lucrarea lui P.J. Foulon. Pentru început, autorul prefeței face o încercare de definire a culturii populare, accentuînd asupra faptului că ea se fondează pe permanența valorilor moștenite din generație în generație. Evoluția artei populare, unde modificările sînt sporadice, este mai greu de urmărit decît cea a artei savante, în care se observă cu ușurință mari schimbări stilistice în timp.

Referindu-se la anonimatul artei populare, I. Vandevivere face deosebirea între artist (creator de imagini, inovator) și artizan (practician, care doar reproduce modele, dar care poate deveni artist atunci cînd interpretează modelul). În continuare el comentează distincția care se face în mod obișnuit între imaginea savantă („dominată de dorința de a crea metafore care cer efecte de iluzie") și cea populară (care este de fapt un semn, „o formă care desemnează simplu o temă"), concretizată în realizări simple, schematice, legate de o concepție elementară asupra artei. Alegerea materialului și tehnicile folosite sînt de primă importanță pentru artistul popular, îndeosebi pentru sculptor. Autorul prezintă principalele tehnici și materiale folosite în sculptura populară. El evidențiază faptul că în piatra dură se găsesc exemplele cele mai schematizate ale artei populare, piatra favorizînd o simplificare inventivă a formelor. Pentru încheiere, autorul prefeței apreciază faptul, îndeobște cunoscut, că arta populară oferă imagini aspre, dure, dar a căror sinceritate poate egala simplitatea operelor clasice celor mai mature.

Prima parte a lucrării începe prin prezentarea amănunțită a istoriografiei așanumitelor „arte marginale" (dintre care amintim arta populară, arta naivă, arta primitivă).

Încercînd să precizeze definiția artei populare, rămasă pînă în prezent destul de vagă, după aprecierea sa, autorul accentuează asupra contribuției mediului cultural, a societății din mijlocul căreia se ridică artistul în munca pentru realizarea operei populare. De aceea, mediul cultural este socotit de autor ca o componentă a fenomenului artistic, ca și materia primă și artistul însuși. În analiza pe care o face în continuare, autorul se ocupă de studierea fiecăreia din aceste trei componente în timp: înainte de realizarea operei de artă, în timpul realizării ei și după ce aceasta se înfăptuiește. Această analiză îi permite să ajungă la concluzia uniunii indisolubile între eficacitatea funcțională și estetică în arta populară, între util și frumos în mentalitatea populară. Pentru a înțelege în profunzime adevăratul mesaj al unei opere de artă populară, spune autorul, trebuie făcut un studiu sociologic și etnologic complet al populației în mijlocul căreia a apărut opera.

Prezentarea teoretică este susținută, în partea a II-a, prin analiza unui caz concret de sculptură populară: „Le Calvaire du Bois du Grand Bon Dieu à Thuin". Urmărind cu atenție principiile enunțate în prima parte, autorul examinează caracteristicile arhitecturale, stilistice, iconografice, cît și contextul geografic, istoric și socio-psihologic în care ansamblul sculptural a fost alcătuit.

Bibliografia bogată a acestei lucrări o recomandă ca o contribuție demnă de luat în seamă în studiul aspectelor legate de arta populară.

O. V.

GERDA GROBER-GLÜCK, *Das „Zweite Gesicht" — traditioneller Volksglaube und Präkognition*, Sonderdruck aus „Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie", nr. 2/3, 1972, p. 102—129.

G. Grober-Glück înțelege în sens larg prin „das zweite Gesicht" calitatea unor persoane de a „vedea" obiecte și ființe invizibile, iar în sens restrîns trăirea spontană a unor evenimente viitoare prin viziuni, visuri în stare trează, presimțiri etc.

În lucrare se subliniază ideea că etnografia poate și trebuie să aducă o contribuție esențială pentru clarificarea acestui fenomen complex, care este cercetat și de alte științe ca: parapsihologia și psihologia.

Autoarea își propune să răspundă la o întrebare vitală: fenomenul analizat aparține domeniului parapsihologic al profeției („Präkognition") sau sistemului de credințe populare tradiționale?

Prezicerile vizionare se întîlnesc într-o zonă care se întinde sub forma unei fîșii ce urmărește coasta nordică a Germaniei și care se îngustează tot mai mult de la vest spre est. Cercetările întreprinse în Europa au arătat că această zonă constituie o parte integrantă a unei arii mai largi, care cuprinde și Austria, Elveția, Olanda, Danemarca, Norvegia, Suedia, Islanda și Scoția. Nucleul german îl formează teritoriul dintre Ems și Elba. Mulți cercetători sînt de părere că răspîndirea de-a lungul țărmului nordic al Germaniei trebuie pusă în legătură cu stabilirea în acest spațiu a unei populații originare din teritoriul dintre Ems și Elba, care a fost purtată de curentul colonizării estice.

Pe baza unui bogat material faptic cules în cadrul Colectivului Atlasului etnografic german de la Bonn, autoarea a elaborat șapte hărți care analizează răspîndirea în spațiu a variantelor pe care le îmbracă „das

zweite Gesicht". În stabilirea tipologiei s-au avut în vedere: denumirea populară a însușirii respective de a prevedea viitorul și a persoanei ce posedă o asemenea particularitate, forma și conținutul previziunii, data nașterii persoanelor care au această calitate, trăsăturile fizice și psihice și alte semne distinctive atribuite lor de popor, modul de moștenire a acestei însușiri în concepția populară, atitudinea oamenilor față de prezicători și de preziceri.

Subliniem contribuția Gerdei Grober-Glück la lămurirea naturii fenomenului analizat. Teza lui K. Schmeîng susține că însușirea de-a trăi în mod spontan un eveniment viitor nu are un caracter patologic și nici nu este un produs al unei imaginații bolnave, ci presupune un fel optic („Eidetik") de a vedea cu ochii deschiși lucruri inexistente în realitate la momentul dat, fenomen care apare uneori la copii, tineri, artiști. El este generat, după părerea lui K. Zucker, de teamă și de griji. Autoarea se alătură celor care au criticat limitele acestei teorii, care, deși nu pătrunde în complexitatea fenomenului, explică satisfăcător cum se produce viziunea, dar nu clarifică de ce anumite persoane au exact o anumită viziune într-un anumit loc și timp. După opinia cercetătoarei, trăirile spontane sînt recreate de tradiția orală și transformate în legende în limitele modelului credințelor zonale, adică sînt selectate numai acele trăiri care se încadrează în categoria motivelor care circulă în zona respectivă. Limitările la cadrul tradițional se accentuează odată cu depărtarea de nucleul caracterizat prin trăiri spontane. Întîmplările legendare se orientează după reprezentările tradiționale. De fapt, arată autoarea, are loc o „trăire" a unor evenimente care constituie tocmai reprezentările tradiționale despre ele. Pot fi trăite și întîmplări reale, dar în limita modelului tradițional. Procesul transformării acestor trăiri în legende, prin tradiție orală, este foarte puternic și este determinat de necesități culturale legice.

În concluzie, „das zweite Gesicht" reprezintă o împletire strînsă, intimă, între un sîmbure de adevăr și credințele populare tradiționale.

M.M.

Wege der Märchenforschung, herausgegeben von Felix Karlinger, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, 489 p.

În colecția *Wege der Forschung*, editată la Darmstadt de către „Wissenschaftliche Buchgesellschaft", a apărut, ca al CCLV-lea volum, lucrarea *Wege der Märchenforschung*. Este o sinteză a evoluției cercetărilor cu privire la basme, o trecere în revistă a metodelor de investigație și de analiză științifică, în permanentă evoluție constructivă, adaptată la concepțiile noi despre lume și viață ale colectivităților creatoare. Biologia narațiunilor populare este analizată pe marginea colecțiilor de basme apărute în țările europene. Editorul Felix Karlinger susține că definiția basmului este problematică. Numai o serie de criterii mai cuprinzătoare ar putea circumscrie și defini noțiunea de „basm". La fel, timpul care reprezintă istoria cercetării basmelor este, ca durată, problematic. Îl apreciază totuși la 150 de ani, timp pe care volumul *Căile cercetării basmelor* îl are în vedere. În acești 150 de ani, cercetările nu reprezintă o evoluție pe linie dreaptă, între două date istorice. Sînt căi variate și diferite care au mers paralel, ducînd la metode științifice.

În cele 24 de studii și comunicări, care formează cuprinsul volumului, folcloriști de renume mondial analizează probleme fundamentale cu privire la basme ca originea, începuturile, formarea, răspîndirea acestora, basmul ca specie etc., precum și căile și metodele de orientare și de cercetare.

Se consideră că cea dintîi metodă de cercetare a poveștilor populare este aceea stabilită de școala finlandeză, întemeiată de Iulius Krohn, profesor la Universitatea din Helsinki.

Se evidențiază importanța principiului necesității corelării materialelor cercetate, în ansamblul culturii poporului, și se dă o atenție deosebită cercetărilor privind specificul național și regional al basmelor, ca și interferențele dintre basmele popoarelor și comunitatea basmelor europene. Se evidențiază cercetarea structuralistă a basmului. V.I. Propp este cel dintîi folclorist care a analizat structura sistematică a basmului — în speță, a basmelor rusești. Se enunță că „analiza profundă a structurii basmelor, făcută sistematic, pe scară internațională, ar fi un corolar important al cercetării și ar ajuta la descifrarea caracterelor specifice, naționale sau zonale".

Deși termenul „structură" a fost folosit pentru a defini metodele și procedeele unor cercetări diferite, cu privire la cercetarea structuralistă propriu-zisă, amintind doar lucrarea din 1928 a folcloristului rus V.I. Propp, *Morfologia skazki*, editorul volumului reproduce, totuși, ca îndreptar tipic pentru cunoașterea acestui gen de cercetare, articolul din 1967 al prof. dr. Mihai Pop: *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*, prezentînd analiza structurii compoziționale a unui basm românesc. Cercetarea structuralistă poate stabili „o bază pentru definirea categoriilor prozei populare prin elementele lor intrinsece".

Din vastul material de studii folclorice apărute în țările europene, volumul a selecționat și a reprodus studiile caracteristice

cunoaşterii evoluţiei căilor de cercetare, lucrarea afirmîndu-se ca un îndreptar ştiinţific pentru cercetătorii naraţiunilor populare în general.

F.B.

Cinq siècles d'imagerie française, Paris éditions des Musées nationaux, 1973, XXXIX+335 p.

La Muzeul Naţional al Artelor şi Tradiţiilor Populare din Paris, s-a organizat, între 7 şi 30 aprilie 1973, potrivit directivelor lui Jean Cuisenier, directorul Muzeului, expoziţia a cinci secole de imagerii populare franceze. Catalogul numeroaselor exponate, însumînd 335 p., înfăţişează acest gen de artă începînd din secolul al XV-lea pînă în secolul al XIX-lea inclusiv şi reprezintă un studiu de retrospectivă în domeniul imageriilor, devenite în Franţa artă cu tradiţie populară.

Potrivit terminologiei româneşti, este vorba de un gen de reprezentări şi iconografie, chipuri şi icoane, lucrate în cel mai autentic spirit popular francez, rezultate din admiraţia pentru oamenii şi faptele de seamă ale istoriei naţionale şi universale, şi unele, din sentiment religios, popularizînd ca atare idei, mituri, legende etc. Unele reprezintă oglinda realităţilor istorice, înfăţişează în imagini unele evenimente şi întîmplări care au impresionat pe artiştii vremii şi care impresionează, firește, îndeosebi pe omul din popor. Altele reprezintă reflexele naraţiunilor sau legendelor istorice care au aprins imaginaţia artiştilor populari, acei oameni înzestraţi cu darul şi meşteşugul reproducerii prin desen şi culoare a ideilor şi imaginilor consemnate de tradiţie. Numeroase motive iconografice au rămas în cursul secolelor aceleaşi.

Toate aceste reproduceri iconografice se caracterizează prin expresia coloritului, prin atitudinea personajelor şi prin reprezentarea mai mult sau mai puţin fidelă a motivelor zoomorfe şi fitomorfe. În textul prezentării se subliniază că, după sute de ani de practică artistică, secolul al XIX-lea ar fi cel mai puţin original în arta imageriilor populare.

Catalogul propriu-zis este precedat de o „prefaţă" semnată de Jean Cuisinier, de „cîteva reflexii cu privire la imageriile populare" de Georges-Henri Rivière şi de o „introducere" semnată de Jean Adhémar, însumînd 39 de pagini, studii cu caracter istoric şi de critică artistică privind exponatele.

Arta franceză a imageriilor este o artă urbană, creată din instinct artistic şi din interes comercial. Clientela pentru care a fost realizată se recruta atît din lumea satelor, cît şi din mediul urban. Ca şi astăzi, a fost întotdeauna o artă în care a existat un curent savant şi unul popular.

Ca tehnică de lucru, cea mai veche e considerată a fi gravura în lemn. Ea a fost practicată cu secole înainte de chinezi şi japonezi, reprezentînd pînă în perioada infiltraţiei influenţei europene din secolul al XIX-lea arta plastică prin excelenţă a acestor popoare. Mai tîrziu au practicat-o şi europenii. Procedeul tehnic este săparea unui desen cu liniile în relief pe o placă de lemn şi imprimarea lui pe hîrtie, lucrare efectuată, în mod obişnuit, de trei persoane : un desenator pe hîrtie, un desenator pe lemn şi gravorul propriu-zis, cel care taie desenul în lemn. Desenatorul pe hîrtie n-a fost niciodată un artist original. El a copiat, de cele mai multe ori, tablouri celebre, pe care le-a adaptat gustului „popular".

În Franţa prima gravură în lemn a apărut în a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Adevărata gravură cu caracter popular ar fi de la 1489, executată de un anonim. Imageriile populare din secolul al XV-lea sînt piese rare şi preţioase. Pe la sfîrşitul evului mediu era mult apreciată miniatura, operă de artă unică şi rafinată, care împodobea manuscrisele. Era destinată unui public restrîns, în timp ce gravura în lemn, lucrare de factură sumară, cu posibilităţi de multiplicare uşoare, se adresa unui public mai larg, oferind imagini variate, imagini căutate de cumpărători. Ea s-a împămîntenit în Europa odată cu descoperirea tiparului.

Pînă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea gravura în lemn a imageriilor populare a fost considerată artă pariziană, practicată de artişti şi meşteri în ateliere instalate în cartierul cel mai comercial al capitalei, acela al Halelor. Pe baza unui registru de impozite din anul 1570, au fost identificate numele a numeroşi artişti, colaborînd aproape în acelaşi spirit şi stil artistic. În atelierele respective s-au format adevărate generaţii de artişti ai imageriilor populare. Subiectele aveau caracter diferit, majoritatea biblice, unele alegorice, altele cu înţeles moral. Imageriile pariziene s-au răspîndit cu timpul şi în Spania şi în Ţările de Jos, cu inscripţii în limba ţărilor respective.

Către sfîrşitul secolului al XVI-lea — fenomen spontan şi curios — parizienii au repudiat gravura în lemn, solicitînd artiştilor gravura pe aramă, operă introdusă la Paris de un mare meşter al vremii, Jean Leclerc. Se reţine însă că fenomenul a coincis cu apariţia în cîteva mari centre urbane din provincie, ca Toulouse, Orléans, Lyon, Avignon, Lille, Chartres, Cambrai, Nancy şi Epinal, a unor artişti remarcabili. Ei au organizat în centrele amintite ateliere care au depăşit prin varietatea creaţiilor lor atelierele pari-

ziene. Cu toate acestea, opera lor nu poartă pecetea caracteristicii deosebite prin care să se solicite cercetătorului o clasificare a acestor imagerii după oraşele sau după atelierele care le confecţionau. Caracterele lor ajută însă la gruparea acestora în istoria propriu-zisă a gravurii.

Deşi foarte numeroase, imaginile cu caracter religios au fost depăşite în veacul al XIX-lea de imageriile reprezentînd scene din revoluţie şi de glorificare a lui Bonaparte.

Prin felul cum a fost organizată şi prin explicaţiile din catalog, expoziţia a fost un prilej de reprezentare a istoriei imageriilor populare franceze în decursul celor cinci secole, evidenţiind artişti, familii şi generaţii de artişti care s-au format şi s-au remarcat ca mari creatori în arta imageriilor.

Comentînd interesul permanent care a existat în Franţa pentru acest tip de artă populară, catalogul menţionează şi scrierile cu caracter istoric şi artistic care le amintesc sau cercetează, ca şi măsura în care le-a folosit literatura. Prin aceasta textul reprezintă o temeinică documentaţie ştiinţifică şi artistică asupra genului de artă populară franceză cunoscută sub indicaţia generică de imagerii.

F.B.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom 2 (inedit), ediţie îngrijită cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I.C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Izvoare folclorice şi creaţia originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română**, 1971, 497 p., 26 lei.

ANDREI BUCŞAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

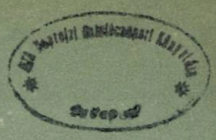
Rev. etn. folc., t. 19, nr. 2, p. 85—176, Bucureşti, 1974

I.P.I. o. 1019

43407

Lei 20

F-117.
XF 1172
200150



REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 19 BUCUREȘTI Nr. 3

1974

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ.

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), str. Gutenberg nr. 3 bis, sectorul VI, București.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța poștală nr. 2001 — telex 011631, București, România, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 19 — 1974 — nr. 3

SUMAR

Pag.

STUDII

IOSIF HERŢEA — Preliminarii la studierea sistemului educaţional al tradiţiei folclorice aplicat muzicii instrumentale 179

PAUL CERNOVODEANU şi PAUL SIMIONESCU — Consemnări şi tradiţii privind întemeierea cetăţii de scaun a Bucureştilor 189

STANCA FOTINO — Motive epice în poezia folclorică a zonei Marghita — judeţul Bihor 207

NOTE ŞI DISCUŢII

ION RĂDOI — Studiu matematic comparativ al unor variante româneşti ale baladei *Meşterul Manole* . . . 223

CORNELIA BELCIN — Puncte de vedere în cercetarea culturii materiale 239

STELUŢA PÎRÎU — Structura basmului din perspectiva teoriei lui Charles Fillmore 245

RECENZII

THEODOR VASILESCU şi SEVER TITA, *Folclor coregrafic românesc*, Bucureşti, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, 1972 (*A. Bucşan*) 251

ADRIAN FOCHI, *Recherches comparées de folklore sud-est européen*, Bucarest, 1972 (*Iordan Datcu*) 256

Rev. etr. folc. — Tom. 19, nr. 3 — p. 177—258 — Bucureşti, 1974

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 19 1974 No 3

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

IOSIF HERȚEA — Préliminaires à l'étude du système d'éducation de la tradition folklorique, appliqué à la musique instrumentale 179

PAUL CERNOVODEANU et PAUL SIMIONESCU — Sources et traditions concernant la fondation de la ville de Bucarest 189

STANCA FOTINO — Motifs épiques de la poésie folklorique de la zone de Marghita — département de Bihor . . 207

NOTES ET DISCUSSIONS

ION RĂDOI — Étude mathématique comparative de certaines variantes roumaines de la ballade *Meșterul Manole* 223

CORNELIA BELCIN — Points de vue dans la recherche de la culture matérielle 239

STELUȚA PÎRÎU — La structure du conte dans la perspective de la théorie de Charles Fillmore 245

COMPTES RENDUS

THEODOR VASILESCU și SEVER TITA, *Folclor coregrafic românesc*, București, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, 1972 (*A. Bucșan*) 251

ADRIAN FOCHI, *Recherches comparées de folklore sud-est européen*, Bucarest, 1972 (*Iordan Datcu*) 256

PRELIMINARII LA STUDIEREA SISTEMULUI EDUCAȚIONAL AL TRADIȚIEI FOLCLORICE APLICAT MUZICII INSTRUMENTALE *

IOSIF HERȚEA

Între sistemul și metodica educației muzicale spontane de tip urban și organizate de tip clasic-european, pe de o parte, și sistemul și metodica educației muzicale tradițional-folclorice românești, pe de altă parte, nu există deosebiri fundamentale. Dimpotrivă, se pot observa similitudini, uneori chiar identități, precum : importanța acordată jocului si jucăriilor pentru primele vîrste ale vieții, apoi trecerea de la o etapă întemeiată pe intuiție și spontaneitate la alta mai riguros organizată, mai complexă, precum și încheierea procesului educațional cu profesionalizarea etc. Acestea decurg firesc atît din asemănările de scop și obiect — între cele două categorii mari de muzică neexistînd deosebiri de esență —, cît și dintr-un intermitent schimb de idei și experiență între cele două moduri sociale. Tot astfel, deosebirile de principiu dintre cele două sisteme educaționale sînt consecința deosebirilor de context cultural căruia i se integrează fiecare dintre muzici. De pildă, în vreme ce pentru cultura de tip urban muzica este colaterală activităților diurne — cel puțin în unele medii sociale —, muzica aparținînd zonei divertismentului [1], pentru tradiția folclorică (de tip arhaic) muzica face parte organică din viața practică și spirituală a oamenilor, fiind implicată celor mai importante acte culturale. Astfel că educația muzicală vizează în mod egal pe fiecare membru al colectivității aflat la vîrsta formării lui ca om.

Dar, înainte de a încerca să desprindem sistemul educațional al muzicii instrumentale în acest mediu social, să reconstituim, în linii mari, tabloul *manifestărilor* muzical-instrumentale din zona geografică supusă observației.

Sondajul efectuat în localitățile : Voivozi, Cuzap și Iteu, avînd ca informatori pe : Curtui Gh. (39 a), din Cuzap — Popești, Jarca Dorel (14 a), Pop Victor (38 a), Jarca Vasile (48 a), Szabo Iosif (50 a) și Szabo Alex. (77 a)

* Considerațiile noastre se întemeiază pe materialul cules în cîteva localități din împrejurimile Marghitei — jud. Bihor, dar ele au o valabilitate mult mai largă, documente similare fiindu-ne oferite și de cercetările altor zone folclorice.

[1] Ne referim aici la comportamentul membrilor acestor medii sociale și nu la principiile învățămîntului organizat.

Rev. etn. folc., t. 19, nr. 3, p. 179—188, București, 1974

din Voivozi — Popești, Cucura Nistor (14 a), Lazăr Florin (15 a), Cosma Florian (18 a), Lazăr Leontin (Tinu — 19 a), Szakacs Mihai (29 a) și Ilieș Aurel (39 a) din Iteu — Abram, ne-a oferit următorul instrumentar :

Vioara („higheghe", „ceatără") se dovedește a fi cel mai important instrument muzical. Este folosită cu unele modificări tehnologice (de căluș, popic, arcuș, acordaj) față de vioara obișnuită, utilizînd scordatura bihoreană (cu coarda *sol* ridicată la octavă).

Vioara cu goarnă este de dată mai recentă (aproximativ doisprezece ani), utilizează aceeași scordatură bihoreană și tinde să înlocuiască total vechea „higheghe".

Formația de acompaniament a viorii la ocaziile de joc se compune din : vioară sau violă, numită „*contră*", cu trei „strune" acordate ca o higheghe (*la-re-sol* înalt), violoncel de acompaniament, numit „*burgău*", cu una sau două strune (acordate cel mai adesea în cvintă). Proveniența de dată recentă a acestui din urmă instrument este trădată și de faptul că la ocazii de amploare mai restrînsă nu e solicitat. Aceeași soartă o împărtășește și „*doba*" (tobă mare, cu cinel și două baghete), apărută acum aproximativ zece ani sub înrîurirea fanfarelor muncitorești. Pe căi asemănătoare au apărut apoi *clarinetul*, *saxofonul* și *acordeonul*.

Fluierul, în variantele sale mijlocie și mică, are o frecvență relativ scăzută față de trecut. Dacă în preajma celui de-al doilea război mondial în Voivozi, spre exemplu, existau mai mult de cinci interpreți remarcați de colectivitate și doi constructori de fluiere, astăzi există doar doi interpreți și nici un constructor de fluiere.

Tot în Voivozi ne-a fost semnalată existența într-un trecut nu prea îndepărtat a *țiterei* (confecționată de săteni) și a unui *cimpoiaș* (ca interpret) ; iar despre un păstor-constructor de fluiere se spune că ar fi știut „*a bucina în cornu vacii* ca în fluier" (inf. Szabo Alex., 77 ani).

Etapele cunoașterii în sistemul educațional al tradiției noastre folclorice se relevă a avea o succesiune logică și coerentă, în concordanță cu particularitățile psiho-fizice ale dezvoltării copilului.

Am izolat în cele ce urmează doar una din laturile acestui parcurs, aceea a *jucăriilor sonore* (implicate sau nu unei diversități de *jocuri*), încercînd să urmărim și finalizarea procesului educațional pînă în pragul maturității.

Contrar unor prejudecăți asupra mentalității rurale, jocul (joaca) este înțeles ca o activitate esențială în devenirea copilului. Deși spațiul-timp care i se rezervă nu este despărțit de activitățile utilitare, la care copiii participă de foarte timpuriu (încă o virtute pedagogică), prin consens ei *nu* sînt lipsiți de joacă, ci, dimpotrivă, *îndemnați* și chiar *învățați să se joace și să-și confecționeze jucării*. Aceasta, pentru că jocul și jucăriile sînt apreciate ca mijloace *proprii* educării și autoeducării, chiar dacă ele sînt, parțial, implicate — uneori concomitent — în ansamblul manifestărilor culturale, folclorice, ale colectivității sătești ca acte ceremoniale, rituale sau magice (cum sînt *paparuda*, *caloianul*, *toconelele*, *formulele* adresate fenomenelor naturii ș.a.). Valențele educaționale multiple ale jocului și jucăriilor (valențe printre care pe primele locuri stau însușirea constantă și activă a cunoștințelor, împletirea empiricului cu raționalul,

dezvoltarea imaginației creatoare, deprinderea de a munci, proiecția și extensiunea personalității) [2] fac legitimă prelungirea duratei lor în viața copilului pînă dincolo de vîrsta pubertății [3].

Prima etapă a acestui drum se conturează astfel:

(I.0) Ca marcă a intenției educaționale (pentru a asigura magic calitățile necesare acestui scop), încă din primele luni de viață, uneori la „prima scaldă", copilului îi sînt umezite buzele cu stropi de apă dintr-un clopoțel, pentru a avea „glas frumos" [4].

(I.1) *Evocarea sunetului de tip instrumental* se face pentru cei foarte mici prin *bătaia palmelor* în ritmul unor formule copilărești sau prin zornăitoare improvizate (precum băşica de porc uscată, cu boabe de porumb în ea).

(I.2) *Revelația producerii sunetului* se realizează apoi printr-o serie de *jucării* simple — unele fiind chiar *unelte* sau *obiecte* convertite în jucării —, precum: „zbiciul", „cărcăleea" (cîrîitoarea pentru speriat păsările din arătură sau holdă), căciula izbită de pămînt cu „gura" în jos (sau făcînd același lucru cu un „blid" modelat în noroi sau lut moale), frunza de tei sau de liliac întinsă pe pumnul ținut vertical — pe jumătate deschis — și izbită cu palma celeilalte mîini etc.

(I.3) Revelația *rezonatoarelor* începe cu propriul corp: pocnind din buze, lovind cu degetele ca pentru bobîrnac în obrazul cu gura întredeschisă sau „fișcurînd" din buze, în degete, în pumni sau într-un căpăcel de ghindă, într-o alună găurită etc. Apoi descoperirea aerului ca rezonator: zvîrlind „gogoloaie" de lut cu vîrful unor smicele elastice, aruncînd o piatră cu vîrful „zbiciului", construind „zbîngaie" dintr-un nasture sau dintr-o bucată de lemn, rotind un liniar legat la căpăt cu o sfoară etc. Se observă că în această etapă *terminologia* este predominant *onomatopeică* („zbici", „cărcălee", „zbîngaie", „fișcurat" etc).

(I.4) O treaptă superioară o constituie descoperirea *timbrului sonor*, realizat în chip deosebit de obiecte diferite, prin: suflatul în sticluțe goale, într-o cheie sau într-o țeavă de soc, suflînd în „firul de costrei" întins pe buze, fixat între degetele mari ale palmelor lipite una de alta sau între jumătățile unui bețigaș de salcie, suflînd în frunza de salcîm îndoită între buze etc., sau prin jucării sonore precum: „drîmboaia" din coaja cilindrică a unei crenguțe de răchită, din „vița de cucurbătă", din pai de grîu verde, din cucută, din coada de ceapă verde, dintr-o „floră", dintr-o pană de gîscă etc. — asemănătoare ca timbru, dar diferite ca principiu de producere a sunetului (unele de tipul cimpoiului, cu ancie simplă, altele de tipul surlei din vechime, cu ancie dublă).

(I.5) Copilul începe să descopere astfel, treptat, *principii tehnologice și gesturi muzical-instrumentale* din ce în ce mai apropiate de instrumentele

---

[2] V. *Pedagogia preșcolară*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972, p. 108—113 ș.u.; Ed. Claparède, *Psychologie de l'énfant et pédagogie expérimentale*, Genève, Kundig, 1926, p. 114, 127.

[3] V. Jocurile de șezătoare și de priveghi.

[4] Practica e păstrată și pentru mai tîrziu, de către fete, pînă în preajma măritișului, care la bobotează beau apă din clopoțelul dascălului, ca să cînte frumos „ca țingălăul" (inf. Jarca Vasile, 48 a.)

propriu-zise, confecționînd cu ajutorul cuiva, apoi singur, un „fișcur" (fluier) din coajă de salcie, cu „dop" și „vrană", un „bucin" (o „drîmboaie" cu pavilion din coajă spiralată), o „higheghe" din „huluji" de porumb sau o „ghitară" din gumițe întinse pe o cutie de chibrituri. Se observă la acest nivel și familiarizarea cu o *terminologie* proprie, *de specialitate* („drîmboaie", „bucin" „higheghe" ș.a.).

(I.6) Altă treaptă o constituie *recunoașterea* și *reproducerea* unor grupuri de *sunete organizate;* mai întîi prin onomatopee : imitarea cucului sau a porumbeilor — suflînd în pumni, a puilor de găină — suflînd în firul de iarbă, a broaștei — orăcăind în pumni etc., mai apoi prin însușirea concretă a unui *metru* (și *ritmuri*) sugerat nu de „natură", cum s-ar crede, ci de cadența *cuvintelor versificate* în formulele ce însoțesc joaca, adeseori îmbinate cu sunete de tip instrumental (de ex. bătaia în palme).

Prima etapă ar putea fi rezumată astfel :

de la	unealtă, obiecte din mediul înconjurător	prin	activitate utilitară, magie și joacă	la	elementele muzicii (semnificat) ↑ (semnificant) jucărie sonoră

(II) Cea de-a doua etapă se desfășoară sub semnul asimilării jucăriei sonore cu noțiunea de instrument muzical, prin descoperirea funcțiilor acestuia din urmă.

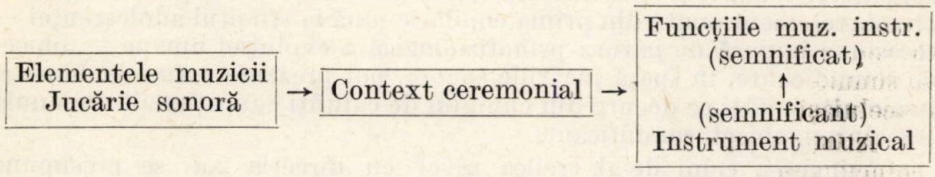
(II.1.a) Aici se încadrează confecționarea tipurilor de mîrliton (pseudoinstrument) cu foiță de hîrtie pe pieptene, cu penarul întredeschis ș.a.—care servesc la executarea, prin „dîrlîit", a unor *melodii* de cîntec sau de joc; „gordonul" imitat prin frecarea degetului arătător cu penarul pe bancă, frecarea ritmică a tăbliei de masă cu degetul mare sau cu o gumă, rostogolirea unui creion cu muchii sub talpa piciorului;

(II.1.b) precum și *confecționarea* jucăriei după mai toată *tehnologia instrumentului* pe care îl prefigurează : fluierul cu dop, dar și cu șase „găuri" pentru degete, „higheghea" din huluji de porumb și cu un „căluș" cu „cuier" și patru „strune" [5] etc.

(II.2) Treapta următoare a celei de-a doua etape o constituie folosirea jucăriei sonore (deja cunoscută din etapa precedentă) într-un context nou : cu „țoanga" la „Tiraleisă", cu „toaca" la Joia Mare, cu fluierul la „Stea" sau la „Capră". Astfel, de la jucăria revelatoare a însușirilor sunetului, a elementelor muzicii, prin medierea *contextului ceremonial*

[5] Menționăm că ideea confecționării instrumentelor muzicale nu e legată aici de ideea de *meșteșug* — care are căile lui proprii —, ci de aceea a educației muzicale a eventualului viitor executant-instrumentist.

se ajunge la asimilarea *funcțiilor* muzicii instrumentale, după cum urmează :



(III) Următorul (și ultimul) nivel al sistemului educațional se împarte în două direcții potrivit funcțiilor pe care le vor dobîndi fiecare dintre ele.

(III.1) Prima direcție are ca scop final învățarea unui instrument muzical pentru plăcerea și nevoile proprii executantului ; are o *finalitate autonomă*. Este cazul, în special, al fluierului, dar și al țiterei sau, mai recent, al clarinetului, torogoatei ș.a.

Întrucît aici colectivitatea nu este interesată nici de tehnica, nici de repertoriul interpretului, evoluția acestuia din urmă este întîmplătoare și spontană. El descoperă și își dezvoltă mai mult de unul singur sau mimetic tehnica, acumulează un repertoriu liric de valabilitate restrînsă.

(III.2) Cea de-a doua direcție vizează o *finalitate subordonată* contextului cultural sincretic al instituțiilor și ceremoniilor tradiționale. Instrumentul muzical și repertoriul său au drept la existență numai *pentru* și *prin* participarea lor la manifestările pe care le incumbă instituții ca : *jocul* („danț") sau *șezătoarea* și ceremonii ca : *nunta*, *colindatul* sau *secerișul* ș.a.

Dar această finalitate subordonată are la rîndul ei două aspecte :

(III.2.a) Unul *general* impus tuturor membrilor colectivității și constînd din obligativitatea fiecărui fecior sau fată de a fi în stare să *danseze* corect *după muzica instrumentală* oferită de tradiție. Astfel că educația muzical-instrumentală se convertește de fapt într-o educație *muzical-coregrafică*, a cărei evoluție începe cu „haba" (jocul) copiilor (10—15 ani) și trece prin șezătoare, de la „marginea" sau „spatele" jocului pînă „în fața higheghei" — locul privilegiat al bunilor dansatori [6]. În acest răstimp se învață paralel atît coregrafia dansurilor suitei tradiționale, cît și un *repertoriu minim de melodii instrumentale de joc*, presupusă fiind posibilitatea de a-l „dîrlîi" sau a-l „fișcura".

(III.2.b) Dacă în cazul precedent, în educație, predominant era termenul coordonator, în acesta definitorie este predominanța termenului subordonat, a instrumentului muzical cu repertoriul său, scopul final de astă dată fiind specializarea maximă, *profesionalizarea*.

---

[6] Iată un fapt care vine în sprijinul afirmațiilor noastre : în Sînnicolaul Român — zona Oradea, spre exemplu, casa muzicantului era totodată loc de „danț" și „școală" a dansatorilor, muzicantul fiind el însuși principalul educator.

Nu am precizat pînă acum traseul factorului *vîrstă*, pentru a nu face dificilă înțelegerea împrejurării că, în vreme ce treptele însușirii elementelor muzicii și apoi a funcțiilor ei (nivelele I și II) păstrează strict succesiunea menționată din prima copilărie pînă la sfîrșitul adolescenței — succesiune impusă de natura psihofiziologică a evoluției umane —, obiectele semnificante, în speță jucăriile sonore, pot prezenta între ele decalaje sau simultaneități ce decurg din cumulul de calități educaționale ale unuia și aceluiași obiect semnificant.

Atingerea celui de-al treilea nivel cu direcția 2.a se presupune a coincide, pentru toți membrii colectivității, cu pragul d vîrstă al maturității. Acest nivel constituie o platformă generală față de care direcțiile 1 (cu finalitate autonomă) și 2.b (avînd ca scop profesionalizarea) sînt pregătite mai de timpuriu, chiar de la „a doua copilărie" (7—12 ani) [7], adică odată cu declanșarea acelui resort intern al personalității numit „talent", resort ce determină opțiunea pentru o direcție sau alta. Este momentul în care se hotărăște viitoarea profesiune a copilului, momentul în care i se confecționează sau i se cumpără primul instrument, în care încep primele „lecții". v. schema nr. 1) Pentru momentele următoare ale profesionalizării satul Iteu ne-a oferit date prețioase în evocarea „școlii" de muzicanți, cu o metodică și o programă sui-generis, pe care o conducea la locuința sa muzicantul Lazăr Florian [8].

Față de vioara „primă", instrumentele acompaniatoare ocupă poziții inferioare din punctul de vedere al profesionalizării. Astfel, vioara sau viola de acompaniament, „contra", constituie, în sistemul educațional, cel mai adesea doar o etapă de trecere spre rolul de „primaș". Ea rămîne o profesiune vremelnică chiar și atunci cînd instrumentistul s-a pregătit anume pentru ea (mult mai sumar ca metodică și mai tîrziu ca vîrstă), deoarece sînt *mai mulți* capabili să își însușească tehnica ei și deci să se poată *înlocui unul pe celălalt*.

Această stare de lucruri oglindește dealtfel originea mai recentă a instrumentului în tradiția muzical-instrumentală a satului. Faptul este ilustrat și de celelalte două instrumente acompaniatoare, în cronologia apariției lor : „burgăul" — cu cea mai sumară și de scurtă durată instrucție — și „doba", care nu reclamă nici un fel de pregătire specială. În mod virtual ele pot fi mînuite de oricare dintre feciorii dansatori.

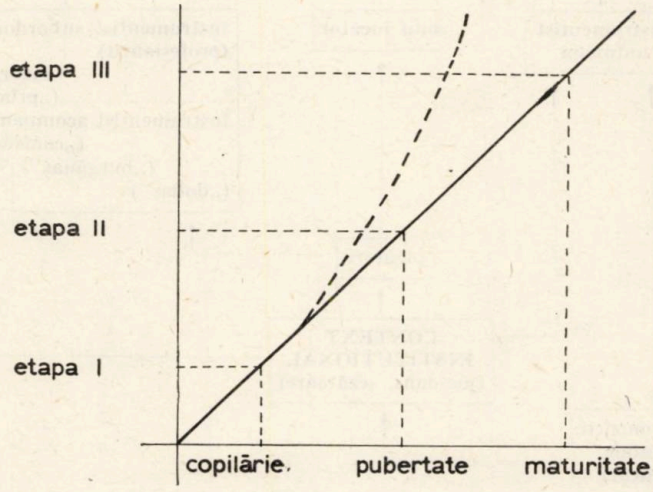
Revenind la funcția muzicantului autonom cu evoluție educațională la fel de îndelungată ca a vioristului „primaș", dar mai puțin organizată, s-ar părea că în anumite condiții cele două funcții s-ar suprapune, muzicantul autonom devenind subordonat (în șezătoare sau cu prilejul colindatului). Aparența e sprijinită și de faptul că în trecut fluierul, de pildă, reclama păstorului tot atîta profesionalitate cîtă cere și vioara muzicantului

---

[7] Ed. Claparède, *op. cit.*, *p.* 420.

[8] Fără a insista asupra detaliilor tehnice — metode empirice avînd ca temei imitația —, menționăm doar că învățăceii veniți din satul vecin au locuit la meșter acasă timp de aproximativ o jumătate de an (între 15 noiembrie și 25 aprilie). Se hrăneau cu alimente aduse săptămînal de-acasă și își „plăteau" lecțiile ajutînd la munca din gospodărie.

Două etape mai importante ale „școlii" erau : ieșirea la joc în sărbătorile de iarnă, în calitate de „contraș" ai meșterului, iar de Paști învățăceii trebuiau să poată cînta *„pe o strună* [unison]" *cu meșterul* cel puțin trei melodii de joc — ca examen de absolvire.



Schema 1 — Instrumentist profesionist („primaș", „contraș") } = ...
Instrumentist autonom }

Jucători, instrumentist acompaniator = ——————
(„burgău", tobă)

de la jocul—„danț" al satului, cu atît mai mult cu cît păstoritul avea și el un repertoriu muzical-instrumental propriu, *al profesiunii*, de exemplu „șireagurile" — în bună măsură surse ale repertoriului „liric" al doinelor instrumentale —, așa precum alteori cimpoiul oferea în persoana aceluiași interpret și profesiunea de muzicant-păstor, dar și pe aceea de muzicant al „danțului" sătesc. Menționăm că față de acestea *țitera* presupune un comportament de tipul III. 2. a, cu aspect general educativ.

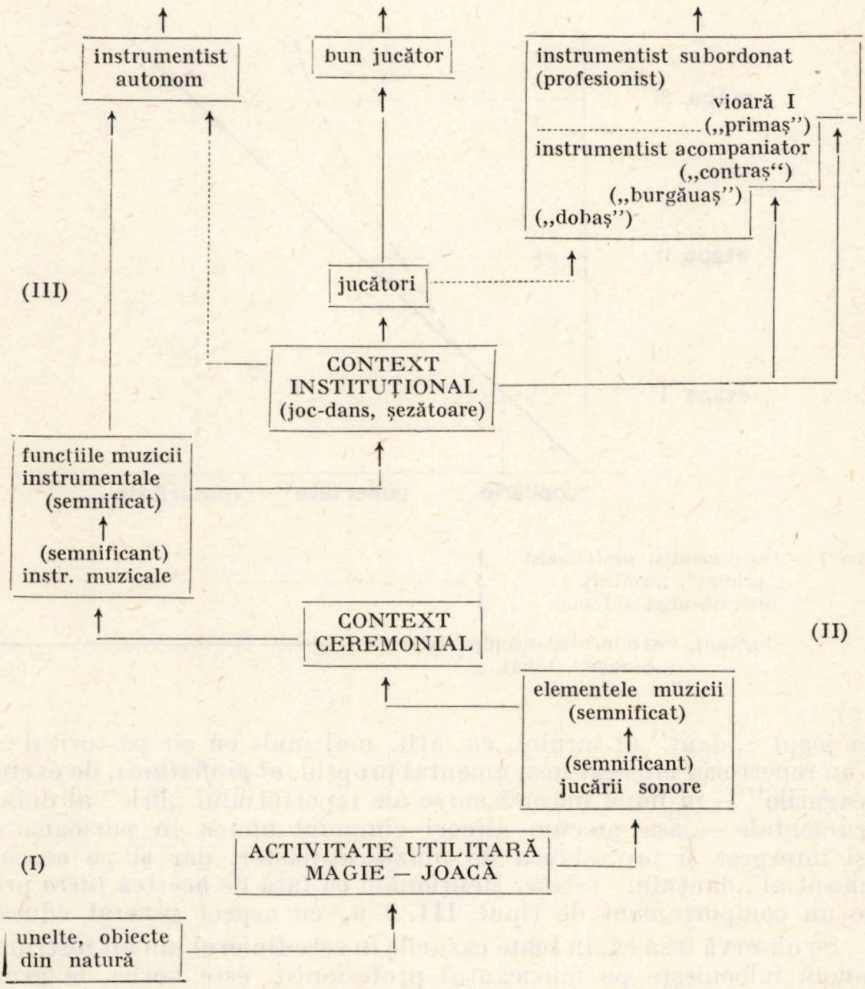
Se observă însă că, în toate cazurile în care fluierul sau alt instrument autonom înlocuiește pe muzicantul profesionist, este vorba de grupuri sociale restrînse, care nu reprezintă colectivitatea în întregimea ei: *una* din șezătorile din sat, dar nu cea mai importantă, tot așa *una* din cetele de colindători (mai tineri sau mai modești), dar nu ceata mare a feciorilor, *un* moment premergător altuia mai important (în șezătoare, „pînă vin *ceilalți* feciori" sau în lipsa lor), dar niciodată nunta sau jocul („danțul") duminical [9].

Menirea sistemului educațional se împlinește deci pe pragul maturității. Ceea ce urmează după această vîrstă, după refacerea familiei prin căsătorie, este desăvîrșire profesională, măiestrie, creație artistică [10].

---

[9] Iată deci că funcția muzicantului profesionist devine marcă a celei mai importante instituții social-tradiționale: ceata feciorilor, organizatoarea și pregătitoarea sărbătorilor și ceremoniilor de constituire a familiei.

[10] Creația artistică (și tehnică) este posibilă și în etapele precedente, dar cu alte valori sociale și cu alt coeficient de durabilitate (de variabilitate).



Schema 2

Mutațiile social-economice și culturale petrecute în satul românesc în ultimele decenii nu au adus modificări esențiale modelului desprins de noi. Solicitările tot mai intense ale mișcării artistice de masă, avînd ca stimulent și model de urmat discul, radioul, televiziunea, au dezvoltat funcția muzical-instrumentală autonomă atît în sensul îmbogățirii numerice a instrumentarului (noi instrumente solistice), cît și în sensul creșterii coeficientului de virtuozitate tehnică : a apărut *solistul instrumentist.* Dar îmbogățirea instrumentarului a apărut și în sectorul profesionist subordonat, avînd tendința de a substitui vechile instrumente cu instrumente mai puternice ca intensitate (clarinetul, taragotul, saxofonul, acordeonul). Toate aceste schimbări, înrîurite în bună măsură și de înnoirea repertoriului cu muzică de tip urban, au făcut loc și unor imixtiuni în sistemul educațional, constînd de pildă în frecventarea, cel puțin inter-

mitentă, a unor „profesori" de instrument „de la oraș" (în special pentru instrumentele fără corespondent în tradiția folclorică, cum sînt acordeonul și saxofonul [11]).

O ultimă consecință pe care o semnalăm este tendința de a reface pe alt plan vechea unitate dintre funcția autonomă și cea subordonată a instrumentistului, care acum (ca altădată cimpoierul) cumulează funcția de solist virtuoz cu preocupări de specializare în acest sens, ca și pe aceea de profesionist care deservește jocul satului (și nunțile etc.). Un exemplu în acest sens este informatorul Pop Victor din satul Voivozi, din a cărui fișă citățm pentru edificare : „la opt-nouă ani tatăl îi cumpără o armonică de gură [...], la zece-doisprezece ani învață fluierul [...], la cincisprezece-șaisprezece ani un unchi tîmplar îi face o țiteră [...]; cu primul salariu de strungar își cumpără o vioară cu care cîntă în timpul stagiului militar [...]; după armată se căsătorește, dar rămîne un activ «solist amator» la fluier [...], din 1960 [la 25 de ani] ia lecții de saxofon cu un «profesor», după care își face o formație proprie de «muzică populară și de dans» (cu acordeoane, ghitară electrică și «baterie») cu care este solicitat la nunți și baluri atît în sat, cît și în localitățile din jur, pînă la Aleșd și Marghita".

Am încercat să trasăm aici principalele articulații ale unui posibil model educațional aplicat muzicii, în special celei instrumentale, oprindu-ne mai cu seamă asupra rolului și importanței pe care o au în acest proces *jucăriile sonore.*

După cum s-a putut vedea, ele oferă copilăriei, de la primele vîrste ale ei pînă la pubertate și adolescență, trepte succesive de cunoaștere a însușirilor sunetului muzical, de producere instrumentală a sunetelor și apoi de organizare coerentă a lor într-un limbaj cu funcții distincte (încadrat unor manifestări social-culturale distincte), fiecare etapă nouă recodînd rezultatele obținute în etapele precedente [12]. Prin nedesăvîrșirea lor tehnică, prin caracterul lor deschis, jucăriile oferă condiții de dezvoltare imaginației creatoare, creativității. Se constată dealtfel că tipologia jucăriilor sonore prezintă din punct de vedere tehnologic o mai mare varietate și bogăție decît tipologia instrumentelor muzicale propriu-zise existente astăzi în practica muzicală folclorică de la noi. În sens filogenetic o parte din ele sînt probabil „urme" ale unor instrumente dispărute (etape încheiate), mai recent sau mai de mult, pe teritoriul țării noastre — de vreme ce ele ființează încă funcțional la alte popoare [13]. Supraviețuirea — în special a varietății lor — nu ar putea fi explicată însă și prin conștiința eficacității lor educative?

Am încercat să arătăm, de asemenea, că în afara rolului general-educativ al jucăriilor, care se poate prelungi, de la individ la individ, pînă la vîrsta pubertății, finalizîndu-se în dans, profesionalizarea și semi-profesionalizarea viitorului muzicant instrumentist poate avea, paralel sau consecutiv, un drum propriu, nu mai puțin interesant în structura și semnificațiile lui, asupra cărora vom reveni cu un prilej viitor.

---

[11] Dacă clarinetul poate fi învățat de unul singur adaptîndu-i, relativ lesne, tehnica fluierului, la saxofon multimea „clapelor" face dificilă această tentativă.

[12] V. Jerome S. Bruner, *Procesul educației intelectuale*, București, Editura științifică, 1970, p. 12.

[13] V. A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, New York, Wakefield (England), 1968, passim.

PRÉLIMINAIRES À L'ÉTUDE DU SYSTÈME D'ÉDUCATION DE LA TRADITION FOLKLORIQUE, APPLIQUÉ À LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

RÉSUMÉ

Ayant comme point de départ le matériel offert par une zone constituée de quelques localitées du nord-ouest de la Roumanie, l'auteur essaye de découvrir et d'analyser les principales articulations d'un modèle possible d'éducation appliqué à la musique. L'auteur s'arrête pour le moment à l'étude du rôle des *jouets sonores* (impliqués où non à une diversité de jeux).

Par la *contemplation* des jouets faits par d'autres pour eux, ensuite par la *confection* de semblables jouets par eux-mêmes et leur *utilisation*, les enfants parcourent, à des âges successifs, différentes étapes de la connaissance de la musique, de ses éléments, des instruments et de leurs fonctions dans la tradition folklorique. Ce parcours est poursuivi dans ses coordonnées essentielles, dès le premier âge de l'enfance et jusqu' à la maturité, en considérant la finalité générale du système autant que celle particulière : l'orientation professionnelle et demi-professionnelle des individus de talent qui s'approprient certaines modalités techniques et répertoires musicaux instrumentaux.

À la fin, l'auteur fait quelques considérations en rapportant le modèle surpris aux mutations socio-culturelles qui ont eu lieu dans le village roumain au cours des dernières décennies.

CONSEMNĂRI ŞI TRADIŢII PRIVIND ÎNTEMEIEREA CETĂŢII DE SCAUN A BUCUREŞTILOR

PAUL CERNOVODEANU şi PAUL SIMIONESCU

Este un fapt apreciat unanim : investigaţiile istoriografice privind „cetatea de scaun a Bucureştilor" — din vremea primelor considerente idilist-romantice pînă în anii contemporaneităţii noastre, a cercetărilor riguros ştiinţifice — nu au depăşit decît cu puţin limita unui secol de constantă preocupare. Au fost abordate încă din veacul trecut largi monografii de tipul celor de caracter integrator sau prezentări tematice, prin analiza prealabilă a unor secvenţe convergente subiectului propus : secvenţe de ordin arheologic, rezultate ale interceptării diverselor documente de arhivă sau a altor surse documentare, secvenţe de viaţă socio-economică, considerente marginale unor texte literare, mărturiile unor peregrini aflaţi cîndva pe aceste meleaguri sau chiar încercarea de detaşare a unor implicaţii cu semnificaţie explicativă din realitatea etnografică şi folclorică. În mod firesc, cu deosebire s-au impus rezultatele spectaculoase ale cercetărilor de arheologie medievală [1], disciplină înfiripată timid la noi abia cu vreo patru-cinci decenii în urmă, dar de incontestabil prestigiu în zilele noastre.

Indiscutabil, astăzi, după minuţioasele cercetări întreprinse în baza unor probe materiale, obţinute mai cu seamă prin săpături arheologice şi prin intermediul unor documente de arhivă mai puţin cunoscute odinioară, se pot descifra unele concluzii de valoare certă, ca de pildă : concluzii privind curtea voievodală şi nucleul de aşezări medievale din preajmă-i, care au fiinţat cel puţin din a doua jumătate a veacului al XIV-lea [2] ; cele privind tipăriturile şi tiparniţa mănăstirii Plumbuita [3] (sfîrşitul

[1] O succintă dare de seamă a rezultatelor obţinute de istoriografia bucureşteană pînă în 1963, la P. Cernovodeanu, Ioana Panait şi P.I. Panait, *Cercetarea istoriei oraşului Bucureşti în anii puterii populare*, în „Studii", XVI (1963), nr. 5, p. 1137—1150.

[2] A se vedea în special studiile lui Ştefan Olteanu, *Geneza oraşului Bucureşti în lumina cercetărilor recente*, în „Materiale de istorie şi muzeografie", II (1965), p. 17—30, şi Panait I. Panait, *Începuturile oraşului Bucureşti în lumina cercetărilor arheologice*, în „Bucureşti. Materiale de istorie şi muzeografie", V (1967), p. 7—24, şi *Cetatea Bucureştilor în secolele XIV—XV*, în „Revista muzeelor", VI (1969), nr. 4, p. 310—318.

[3] Cf. Ludovic Demény, *Tiparniţa bucureşteană în secolul al XVI-lea*, în „Studii", XVI (1972), nr. 2, p. 203 — 224, şi *Bucureşti, centru de tiparniţă în secolul al XVI-lea*, în „Bucureşti...", IX (1972), p. 123—128.

secolului al XVI-lea) sau, în genere, viaţa economică, politică şi culturală prin care se detaşează subliniat rolul aşezării bucureştene începînd din a doua jumătate a secolului al XVII-lea [4].

Un loc mai aparte în cadrul problematicii generale amintite îl deţine desigur studiul „tradiţiilor", consemnate sau transmise oral, privind întemeierea ca atare a aşezării. O analiză atentă şi circumspectă a datelor pe care le avem astăzi la îndemînă ne oferă, firesc, prilejul să discernem moştenirea folclorică autentică — înregistrată mai devreme sau mai tîrziu — de ceea ce sîntem tentaţi să numim pitoresc „facil" sau „ficţiune gratuită" [5].

Cu privire la tradiţiile înfiinţării oraşului Bucureşti putem discerne, încă de timpuriu, existenţa a două surse: una de inspiraţie populară, cealaltă cultă, născută prin contaminarea moştenirii folclorice cu unele considerente de ordin istoric. La aceste două surse se mai pot adăuga — cel puţin cu titlu de curiozitate — fie discutabila tradiţie orientală, de interes strict literar, împărtăşită exclusiv de străini, fie — pentru înţelegerea originii numelui oraşului — unele pretinse explicaţii etimologice, difuzate de mărturii externe, „explicaţii" care au influenţat, ce e drept, în secolul trecut şi pe unii autori autohtoni.

Bogata imaginaţie de povestitor oriental a cunoscutului călător turc de la jumătatea veacului al XVII-lea, Evliya Mehmed Zilli (1611—1682/3), îndeobşte amintit sub numele de Evliya Celebi, zămisleşte pentru oraşul Bucureşti un întemeietor în persoana lui „Gebel-ül-Himme din tribul Beni-Kureiş", condamnat pe timpul califului Omar. Nesupunîndu-se pedepsei, a fugit în Antiohia şi s-a refugiat „la împăratul Rîmului". Unul din fiii săi, Kariş, „colindînd pe malurile Dunării şi cutreierînd prin locul unde este astăzi oraşul Bucureşti, s-a aşezat acolo, deoarece i-a plăcut acest pămînt curat, care răspîndeşte un parfum de chihlimbar. Acest oraş, înfiinţat de către Ebu-Kariş, s-a chemat din greşeală Bukreş, după cum a scris în mod amănunţit vestitul istoric maghiar Ersak", nume imaginat — ca şi restul „basmului" — de nestăvilita fantezie a călătorului stambuliot [6].

Peste două veacuri, la 1836, un scriitor francez peregrin pe meleagurile noastre, Stanislas Bellanger, nu pregeta să afirme cu oarecare maliţiozitate — pe baza unei pretinse tradiţii populare — că oraşul de pe malurile Dîmboviţei ar fi fost întemeiat de un oarecare Ibrahim şi de soţia sa, frumoasa Guzla, fiica lui Iafet, bogat negustor armean

---

[4] Vezi, printre altele, Şt. Olteanu, *Locul şi rolul oraşului Bucureşti în contextul producţiei meşteşugăreşti din Ţara Românească în evul mediu*, în „Bucureşti ... ", VIII (1971), p. 111—120; P.I. Panait, *Rolul Bucureştilor în stimularea relaţiilor dintre ţările române în epoca feudală*, în „Bucureşti ...", VII (1969), p. 41—53; Radu Ştefan Ciobanu, *Oraşul Bucureşti în politica balcanică a lui Şerban Cantacuzino*, în „Bucureşti ... ", IX (1972), p. 129—136; P. Cernovodeanu, *Bucarest, important centre politique du sud-est européen à la fin du XVII^e siècle et au commencement du XVIII^e*, în „Revue des études sud-est européennes", IV (1966), nr. 1—2, p. 147—167; Liviu Ştefănescu, *Legăturile economice ale oraşului Bucureşti cu sud-estul european în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea*, în „Materiale de istorie şi muzeografie", IV (1966), p. 355—358; Constantin Şerban, *Rolul Bucureştilor în formarea culturii orăşeneşti în evul mediu*, în „Bucureşti ...", IX (1972), p. 115—121.

[5] Vezi mai ales P.I. Panait, *Începuturile oraşului reflectate în primele lucrări de istoriografie bucureşteană*, în „Materiale de istorie şi muzeografie", IV (1966), p. 347—354.

[6] G. Zerva, *Călătoria lui Evlia Celebi-efendi*, în „Buletinul Comisiei istorice a României", vol. XVI (1937—1938), p. 256—257.

din Varna; aşezarea ar fi purtat la început — după buna lui părere — denumirea de Ibrahimguzla (!), denumire transformată mai apoi, printr-o etimologie mai mult decît bizară, în *Boukor-Aské* şi devenită, prin corupere, *Boukouresquie*, *Boukarest*, Bucharest [7]! Pretinsa legendă a fost preluată la scurt interval de un alt străin, care şi-a păstrat anonimatul sub iniţialele „Dr. H.". El a redat-o, în text bilingv (român şi german), în coloanele periodicului „Bucovina" din Cernăuţi, cu singura deosebire că bogatul negustor Iafet este de data aceasta bulgar [8].

În aceeaşi notă de delir fantezist se înscriu si aşa-zisele explicaţii etimologice.

Pedantul elveţian, ofiţer de ocazie în armata imperială şi secretar, cu pretenţii de cărturar, în slujba lui Alexandru Vodă Ipsilanti, binecunoscutul Franz Joseph Sulzer (1727—1791), autorul eronatei teorii despre originea sud-dunăreană a românilor, nu s-a înşelat mai puţin şi în privinţa adevăratei semnificaţii a numelui Bucureştilor, care — după dînsul — ar deriva de la bucurie, bucuros, a se bucura. Numele ar fi deci echivalentul grecescului Χαράπολις sau al germanului Freudenstadt [9]. Afirmaţia zelosului secretar domnesc a fost reprodusă *tale quale* în 1816 şi de diplomatul austriac Ludwig von Stürmer, în notele sale de călătorie prin Ţara Românească în drum spre Constantinopol [10]. Mai tîrziu, aceeaşi explicaţie revine şi la fostul consul francez în principatul muntean, Adolphe Billecocq [11], ca şi la publicistul Jean Henri Abdolonyme Ubicini, cunoscutul simpatizant al revoluţiei de la 1848 [12]. Pseudoexplicaţia lui Sulzer capătă însă un caracter de-a dreptul grotesc la medicul german Ernst Anton Quitzmann. Fără a simţi ridicolul afirmaţiei, el consideră că oraşul Bucureşti şi-ar trage numele de la un conducător necunoscut, *Hilari* sau *Bukuri* [13], părere care — din nefericire — este împărtăşită şi de un personaj mai puţin dispus la alunecări fanteziste, cum a fost reprezentantul consular al Prusiei în Principate, Johann Ferdinand Neigebauer (1783—1866). El susţine, în monografia sa dedicată ţărilor române şi editată la Leipzig în 1848, că „întemeietorii" Capitalei noastre — evident, sub inspiraţia celor amintite mai sus — „ar fi fost un popor ‹dealtfel necunoscut› *Bakurii*, *Bukurlii* ori chiar *Hilarii*" şi că, prin urmare, numele aşezării *Hilariopolis* [14] s-ar trage de la aceştia. Tot atît de năstrusnice ne apar şi presupunerile figurînd în lucrarea anonimă *Topographisch-historische Beschreibung der beyden Fürstenthümer Moldau und Wallachey* apărută la Viena în 1810,

---

[7] Stanislas Bellanger, *Le Kéroutza Voyage en Moldo-Valachie*, vol. II, Paris, 1846, p. 24—37.

[8] „Bucovina. Gazetă românească pentru politică, religie şi literatură", an. I (1848), nr. 8 (26 nov.), p. 58—60, şi nr. 9 (13 dec.), p. 67—70.

[9] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens* ..., vol. I, Wien, 1781, p. 289.

[10] Ludwig von Stürmer, *Skizzen einer Reise nach Constantinopel ... durch die Walachei, in den letzten Monaten des Jahres 1816*, Pest, 1821, p. 66.

[11] Adolphe Billecocq, *Album moldo-valaque* ..., Paris, sept. 1848 (supliment al revistei „Illustration"), p. 6.

[12] A. Ubicini, *Provinces danubiennes et roumaines. Valachie, Moldavie, Bukovine, Transylvanie* ..., Paris, 1856, p. 8, n. 1.

[13] Ernst Anton Quitzmann, *Deutsche Briefe über den Orient*, Stuttgart, 1848, p. 314.

[14] Dr. Johann Ferdinand Neigebauer, *Beschreibung der Moldau u‹nd› Wallachei*, Leipzig, 1848, p. 294.

ce atestă că „Bukarest, Bukoresta pe Dîmboviţa... şi-a luat numele de la pădurile de fag care se cheamă *Bukovie*" [15]; apoi, cele întîlnite în memorialul inedit de călătorie, din 1832, al însoţitorului generalului rus Kisselev, unde se arată — printr-o logică puţin curioasă — că oraşul şi-ar fi luat numele de la pîrîul *Bucureştioara* [16], ce-l străbătea de la obîrşia sa (lacul Icoanei), de-a lungul mahalalei Scaunelor, pînă la vărsarea în Dîmboviţa [17].

Părăsind aceste fantezii, pretinse supoziţii etimologice, remarcăm unele tradiţii autohtone referitoare la întemeierea oraşului, transmise însă tot prin mijlocirea izvoarelor externe.

S-a considerat a fi de origine cultă tradiţia dublei întemeieri a oraşului: de către miticul descălecător de ţară Negru Vodă şi de Mircea cel Bătrîn, ctitorul curţii voievodale. Pentru prima oară, curtea voievodală este atestată în istoria Ţării Româneşti alcătuită de banul Mihai Cantacuzino la 1776 şi tipărită în traducerea grecească a fraţilor Tunusli, în 1806, la Viena. Legenda lui Bucur ciobanul, socotit întemeietor al aşezării de pe malurile Dîmboviţei şi ctitor al bisericii omonime, a fost îndeobşte considerată de origine populară. După unii — ce e drept — legenda ar fi fost împămîntenită, mai cu deosebire, de către profesorul de la Colegiul Sf. Sava, Iosif Genilie, pe la jumătatea secolului trecut şi deformată ulterior, pînă la absurd, de Alexandru Pelimon, în pseudoromanul său publicat în 1858.

Iată, însă, că izvoare noi vin să infirme unele supoziţii făcute în trecut şi să plaseze discuţia — credem — pe un teren mai fertil.

Dacă examinăm tradiţia definită drept cultă, constatăm că, aparent, este cea mai veche — sau cel puţin a fost consemnată în scris de timpuriu. Ea ar proveni, firesc, din rîndul ştiutorilor de carte de pe lîngă curtea domnească, care au venit în contact cu străinii aflaţi în trecere pe meleagurile noastre. Într-adevăr, raguzanul Giacomo di Pietro Luccari, evocînd în lucrarea sa *Copioso ristretto degli annali di Ragusa*, tipărită la Veneţia în 1605, solia strămoşului său, Nicolo Luccari, la curtea lui Vladislav I (Vlaicu Vodă), domn al Ţării Româneşti (1364—c. 1377), afirma textual: „Negru Vodă a întemeiat oraşul Cîmpulung şi a tras cîteva întărituri de cărămidă arsă la Bucureşti ‹tirò alcuni cortine di matoni cotti in Bucuriste›, Tîrgovişte, Cetatea de Floci şi Buzău" [18]. Autorul transmitea desigur versiunea care se bucura de acreditare în cercurile cărturăreşti din principatul muntean [19], potrivit căreia miticul voievod descălecător de ţară, identificat în cazul de faţă cu tatăl lui Vlaicu Vodă, a avut meritul de a întări şi cetatea Bucureştilor, ce fiinţa deci mai dinainte vreme.

Afirmaţia lui Giacomo Luccari cu privire la rolul lui Negru Vodă în istoria reşedinţei de scaun de pe malurile Dîmboviţei — provenind din mediul românesc — s-a reîntors la noi mai tîrziu, dar pe o cale indirectă

---

[15] La p. 190.

[16] Paul Cernovodeanu şi Alvina Lazea, *Monumente istorice din Oltenia şi Muntenia vizitate de generalul Kisselev la 1832*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Artă plastică, 20 (1973), nr. 2, p. 347.

[17] Cf. N. Vătămanu, *Istorie bucureşteană*, Bucureşti, 1973, p. 25—29.

[18] La p. 19. Vezi recentele consideraţii asupra persoanei lui „Negru Vodă" şi istoricul problemei la Pavel Chihaia, *Cine a fost „Negru Vodă" întemeietor de cetăţi şi ctitor de biserici?* în vol. *Pagini de veche artă românească de la origini pînă la sfîrşitul secolului al XVI-lea*, Bucureşti, 1971, p. 99—167.

[19] Al. Grecu (P.P. Panaitescu), *Relaţiile Ţării Româneşti şi ale Moldovei cu Raguza (sec. XV—XVII)*, în „Studii", II (1949), nr. 4, p. 118—119.

şi deformată. Astfel, banul Mihai Cantacuzino scria, la 1776, în lucrarea mai sus amintită : „Istoricul Büsching susţine că în sec. XII <!> Negru Vodă, după aşezarea poporului descălecat din Ţara Ungurească <= Transilvania>, a durat aşezările Tîrgovişte, Bucureşti, Cîmpulung, Piteşti şi Giurgiu'' [20]. Filiera izvorului lui Cantacuzino este uşor de urmărit, deoarece Anton Friedrich Büsching (1724—1793), editor al colecţiei „Magazin für die neue Historie und Geographie'' (unde a fost publicată — în traducere germană — şi faimoasa operă cantemiriană *Descriptio Moldaviae*[21]), a folosit cartea lui Giacomo Luccari în a sa *Neue Erdbeschreibung* [22].

Ceea ce găsim însă mai interesant de relevat în istoria banului Mihai Cantacuzino este menţionarea faptului — pentru prima oară, după cîte ştim pînă acum — că „Mircea voievod cel Bătrîn şi-a aşezat scaunul domnesc la Bucureşti în anul 1383'' [23], împărţind astfel cu Negru Vodă gloria de a fi contribuit la ridicarea Bucureştilor.

Atribuirea înfiinţării oraşului fie lui Negru Vodă, fie lui Mircea cel Bătrîn, sau dubla ctitorire a Capitalei de către aceşti doi voievozi va fi ulterior împărtăşită de o serie de autori ai istoriei Principatelor sau de călători străini veniţi în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Astfel, cărturarul grec Daniil (Dimitrie) Filipide (1758—1820), în lucrarea Γεωγραφικον της Ρουμουνίας [Geografia României], tipărită la Leipzig în 1816, arată că Bucureştiul „a fost durat de către Mircea voievod pe la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi pînă la sfîrşitul secolului al XVII-lea domnii iernau numai aici, iar vara şi-o petreceau la Tîrgovişte, oraşul avînd o poziţie mai bună şi mai frumoasă...'' [24]. Istoricul Dionisie Fotino, în Ἱστορία της πάλαι Δακίας ... [Istoria generală a Daciei], repetă această afirmaţie, precizînd în plus data de 1383, an în care Mircea cel Bătrîn ar fi ridicat Curtea Veche, precum şi versiunea potrivit căreia „Bucureşti după limba poporului însemnează oraşul bucuriei şi se zice că Mircea Vodă l-a fundat de bucuria victoriei ce a repurtat pe locul acesta împotriva lui sultan Baiazet Ilderim'' [25].

Reamintim, pe scurt, că funcţionarul consulatului rus din Bucureşti, Ignatie Iakovenko, împărtăşea la 1820 supoziţia întemeierii oraşului „de voievodul Mircea în anul 1383'' [26], în timp ce secretarul elveţian al lui Vodă Caragea, François Recordon, în ale sale *Lettres sur la Valachie...* (Paris, 1821), atribuia fondarea Capitalei „după o cronică munteană... lui Radu Vodă Negru, cel mai vechi domn al Ţării Româneşti, pomenit în istorie şi care a trăit la începutul veacului al XIII-lea'' [27].

În sfîrşit, călătorul german F. S. Chrismar pleda, în 1834, tot pentru paternitatea lui Radu Negru pe la 1290 [28], iar agentul consular austriac

---

[20] Ἱστορία τῆς Βλαχιας πολιτική καί γεογραφική ἀπο τῆν ἀρχαιοτάτης αὐτῆς κατασασεως ἕως τοῦ 1774 ἔτους ..., Viena, 1806, p. 22.

[21] În vol. III, Hamburg, 1769, p. 537—574 şi vol. IV, Hamburg, 1770, p. 3—120, ap. P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1958, p. 259, punctul 9.

[22] *Neue Erdbeschreibung ... welcher Preussen, Polen, Hungarn, und die europäische Türkey mit den dazu gehörigen und einverleibten Ländern enthält*, vol. I_2, Hamburg, 1754, p.1623.

[23] M. Cantacuzino, *op. cit.*, p. 22.

[24] La p. 169.

[25] *Op. cit.*, vol. III, Viena, 1819, p. 249—250.

[26] Ignatie Iakovenko, *Нынешнее состояние Турецких Княжеств Молдавии и Влахии и российской Бессарабской области*, St. Petersburg, 1828, p. 47.

[27] La p. 22.

[28] F.S. Chrismar, *Skizzer einer Reise durch Ungarn und die Türkei*, Pesth, 1834, p. 115.

la Brăila, Stephan Adolf Wilhelmi [29], ca şi polcovnicul rus Ivan Botianov [30] reproduceau, unul la 1842 şi celălalt la 1846, tradiţia dublei întemeieri a Bucureştilor de către Negru Vodă şi Mircea cel Bătrîn.

Dacă pînă în prezent s-a susţinut că legenda lui Bucur apare relativ tîrziu, de-abia la 1820, cu ocazia publicării monografiei dedicate Principatelor de consulul britanic William Wilkinson, sîntem în măsură să dovedim că această tradiţie este de fapt mai veche, circulînd în mijlocul poporului nostru cel puţin de la jumătatea secolului al XVIII-lea. Ea apare consemnată într-un interesant memorial dedicat Ţării Româneşti, Banatului şi Transilvaniei de sud-vest, încă inedit, alcătuit în limba latină la 1761 de misionarul catolic Blasius Kleiner şi copiat după trei ani în Transilvania, la Vinţu de Jos, de predicatorul Andreas Wipffler [31].

Despre persoana lui Blasius Kleiner deţinem puţine informaţii; doar P. Cajo Othmer [32] şi Karol Telbizov [33] au semnalat — după ştiinţa noastră — importanţa manuscrisului prelatului franciscan, menţionînd, printre altele, şi faptul că acest cleric din dioceza catolică a Bulgariei a deţinut funcţia de „Minister Provincialium" între 1764—1767 şi 1773—1776. Un document inedit, descoperit recent de noi în arhivele din Alba Iulia, autograf de mîna lui Blasius Kleiner, îi atestă prezenţa în Transilvania la 1759, cînd se interesa de situaţia datoriilor băneşti ale comunităţii catolice din parohia Vinţului de Jos [34].

Manuscrisul clericului franciscan reprezintă cea mai amplă descriere a provinciilor româneşti (cu excepţia Moldovei) cunoscută pînă în prezent datorată vreunui misionar catolic şi conţine numeroase informaţii de ordin istoric, geografic, economic ş.a. de o deosebită importanţă. În capitolul introductiv al manuscrisului, intitulat *De Valachia et origine Gentis Valachiae*, se fac interesante şi judicioase consideraţii privind originea latină a românilor şi unitatea istorică a celor trei provincii: Ţara Românească, Moldova şi Transilvania, provincii care alcătuiau odinioară Dacia romană. Se insistă apoi asupra trecutului Ţării Româneşti, se dau amănunte de ordin administrativ prin indicarea oraşelor şi a judeţelor, se fac precizări privind organizarea politică şi religioasă a ţării şi se numesc cele mai importante mănăstiri sau biserici, atît catolice cît şi ortodoxe [35]. Amploarea şi interesul informaţiei nu se dezmint nici pentru

---

[29] St. A. Wilhelmi, *Kurze statistische Übersicht des Fürstenthums Walachei*, Kronstadt, 1842, p. 43—44.

[30] Arhiva istorică centrală de stat din Leningrad, fondul 673 (Liprandi), opis 1, ms. 306 (*Aspect de la Valachie ou Tzara Roumaneska*), f. 5—5^{v} (*Bucarest*).

[31] Manuscrisul intitulat „*Archivium Tripartitum Inclytae Provinciae Bulgariae* ... per R. Patrem Blasium Kleiner, Ex-Diffinitorem, et SS. tae Theologiae Lectorem in Conventu Al-Vinczіensi ad SS. Apostolos Petrum et Paulum, Anno a partu Virgineo 1761—o, descriptum vero a R.P. Andrea Wipffler Ejusdem Ordinis et Provinciae Predicatore, nec non recensiti Conventus Al-Vinczіensis actuali Gvardiano Anno Christi 1764—to" in 4^{0}, [2] + 209 + [3] + + 474 pagini, se păstrează în arhivele ordinului franciscan din Budapesta, provenind din fondul Sf. Ioan da Capestrano. Partea privitoare la istoria Bulgariei (209 p.) a fost studiată de cercetătorul Karol Telbizov din Varna.

[32] *Una Cronaca manoscritta dell'antica Provincia francescana bulgaro-valacca* (*1764*), în „Studi Francescani", seria a 3-a, III (*XXVIII*) (1931), nr. 3, p. 3—20.

[33] *Една неизвестна история на България от 1761 г.* [O istorie necunoscută a Bulgariei la 1761], în „*Исторически преглед*", Sofia, XXIV (1968), nr. 3, p. 71—80.

[34] Arh. st. Alba Iulia, *Comunitatea bulgară de la Vinţu de Jos* (*1700—1815*), U 45/1759 M_1 — F 46, orig. latin.

[35] *Archivium Tripartitum Inclytae Provinciae Bulgariae* ..., II, p. 91—206.

cetatea de scaun a Bucureştilor. În paragraful „De nomine, situ, ortu, templis et civitatis Bukurestiensis", în afara legendei despre originile oraşului, Kleiner descrie aşezarea sa — fără incintă de ziduri — într-un relief plan, străbătut de Dîmboviţa dinspre apus spre răsărit, înconjurat de mlaştini, codri şi cîmpii sau de coline plantate cu viţă de vie. Printre clădirile mai importante menţionează palatul domnesc, casele boiereşti, mănăstirile, carvasaraua şi cea mai înaltă clădire a urbei, Turnul Colţei, din înălţimea căruia se putea privi împrejur pe o rază de trei mile germane [36].

În privinţa originilor Bucureştilor, Blasius Kleiner atestă următoarele : „Fertur haec Civitas nomen trahere a quodam *Pastore*, vel ut alii dicunt *Latrone* insigni, qui *Bukur* vocabatur ; hic penes fluvium Dombovicza in illa planitie, quae plena erat sylvis sua pecora alebat et fors penes hoc etiam Latrocinia exercebat ; ac postea unam *Ecclesiam*, quae de facto exstat aedificavit, atque aliquot domos pro se ac aliis construere coepit" [37], adică „Se spune că acest oraş îşi trage numele de la un oarecare *cioban*, sau după cum spun alţii *haiduc* vestit, care se chema *Bucur*. Acesta îşi păştea oile în acea cîmpie de pe marginea fluviului Dîmboviţa şi poate că pe acolo îşi făcea şi haiduciile lui. În urmă a clădit o *biserică* — aceasta de fapt fiinţează şi astăzi — şi a început să construiască şi cîteva case pentru el şi pentru alţii". Şi textul continuă : „Iar unii văzînd că acesta este un loc plăcut şi situat lîngă drumul obişnuit, s-au îngrămădit — din ce în ce mai mult — şi au construit un oraş. Pe acesta nu l-am găsit menţionat în Cronica Valahă din acel timp, totuşi se spune că numele lui existase cu două sute de ani mai înainte.

Toţi afirmă că acest oraş nu este vechi ; dar a ajuns la o asemenea dezvoltare mai cu seamă după ce unii fruntaşi, cel puţin pentru cîţiva ani, s-au aşezat acolo şi unii boieri şi-au construit curţile lor şi un mare număr de negustori s-a adunat acolo. Cea mai mare dezvoltare a acestui oraş a avut loc după anul 1658, anul în care a fost omorît de turci Constantin Brîncoveanu [!] şi cînd principii sau boierii părăsind oraşul Tîrgovişte au început să se stabilească acolo" [38]. Kleiner face o evidentă confuzie între Constantin Şerban, domn care într-adevăr a fost izgonit din scaun de turci la 1658, şi Constantin Vodă Brîncoveanu, cel ucis la Istanbul în 1714. Greşeala se explică prin faptul că pe de o parte oraşul Tîrgovişte, ruinat aproape în întregime după expediţiile de represalii turco-tătare din 1658—1659, a trebuit să fie părăsit de domnie, iar pe de altă parte prin faptul că Brîncoveanu a restaurat pentru scurtă vreme prestigiul vechii cetăţi de scaun, în care dealtfel n-a mai locuit nici un domn după 1714 [39].

Revenind, acum, la textul esenţial al lui Blasius Kleiner privitor la legenda lui Bucur, trebuie reţinute — credem — trei elemente, regăsite

---

[36] *Ibidem*, p. 161.

[37] *Ibidem*. Pasajul a fost reprodus în traducere, cu un scurt comentariu, şi în studiul alcătuit de Paul Simionescu şi Paul Cernovodeanu *Pagini de etnografie în opera memorialistică a unor călători străini (secolele XVII—XVIII)*, în „Revista de etnografie şi folclor", 17 (1972), nr. 5, p. 386—387.

[38] *Archivium Tripartitum* ... , II, p. 161.

[39] Vezi *Istoria oraşului Bucureşti* (editată de Muzeul de istorie a oraşului Bucureşti), vol. I, Bucureşti, 1965, p. 120, 127 şi 130.

şi în tradiţia populară : 1) că Bucur era cioban ; 2) că-şi păştea oile în jurul Dîmboviţei, unde şi-a durat o aşezare ce avea să devină ulterior reşedinţa de scaun a ţării ; 3) că a ctitorit o biserică, existentă încă în secolul al XVIII-lea.

În acelaşi timp trebuie să subliniem un fapt important : misionarul franciscan nu precizează *care* şi *unde* era această biserică ridicată de Bucur şi nici nu o include în lista celor 94 de lăcaşuri ortodoxe din oraş menţionate în textul său. Mai mult chiar : faimoasa biserică cu hramul Sf. Atanasie — consacrată în istoriografia bucureşteană a secolului al XIX-lea ca biserica lui Bucur — figurează în lista lui Kleiner la nr. 21, sub numele „*S. Aftanasi seu Athanasi ex muro*" [40] (adică „Sf. Aftanasie sau Athanasie din cărămidă"), imediat după „Radul Vodă cum Monasterio dicitur sic a Principe qui fecit" [41] („Radul Vodă cu mănăstirea aşa-numită după domnul care a ctitorit-o"), dar fără vreo specificare că s-ar datora ciobanului Bucur.

Din analiza textului lui Blasius Kleiner reiese, aşadar, că legenda după care întemeietorul oraşului ar fi fost un cioban Bucur era împămîntenită înainte de 1761 şi avea, firește, ca sursă tradiţia populară, misionarul franciscan receptînd-o din acest mediu — eventual, mediul enoriaşilor şi preoţilor Bărăţiei — şi nu din cercurile cărturăreşti, cu care de fapt nu a intrat în contact. Nu negăm faptul că Blasius Kleiner s-a documentat în cronicile ţării — atît cît i-au fost accesibile — despre trecutul ei şi pentru alcătuirea listei de domni, cu începere de la faimosul Radu Negru, dar — după cum ştim — pînă la istoria banului Mihai Cantacuzino, încheiată la 1776, nici un izvor intern scris nu aminteşte de vreun întemeietor al Bucureştilor. Iar dacă misionarul franciscan ar fi avut cunoştinţă de cartea lui Giacomo Luccari, ar fi pus la îndoială legenda lui Bucur, contrapunîndu-i versiunea Radu Negru, versiune care circula în straturile mai culte ale societăţii.

Nu găsim o explicaţie plauzibilă a tăcerii absolute, pînă la 1820, în privinţa legendei ciobanului Bucur, în rîndul scriitorilor autohtoni (Cantacuzino, Filipide sau Fotino), precum şi în mărturiile altor călători străini de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea (dintre care am văzut pe unii prezentînd versiuni sau speculaţii etimologice cu totul fanteziste). Credem numai că legenda a fost pur şi simplu ignorată şi repudiată în mediul cărturăresc local, mediu care nu putea accepta pentru începuturile Capitalei ţării origini atît de umile.

Oricum ar sta lucrurile, legenda lui Bucur reapare după mai bine de o jumătate de veac în lucrarea consulului englez Wilkinson, dar într-o formă simplificată ; presupusul întemeietor al oraşului nu mai este nici cioban şi nici n-a ridicat vreo biserică („Cu aproape 400 de ani în urmă, Bucureşti nu era decît un sat întins aparţinînd unui om numit Bucur, de la care i se trage numele pe care îl păstrează şi astăzi") [42]. La fel şi alţi călători străini din primele decade ale secolului trecut au reprodus legenda[43],

---

[40] *Archivium Tripartitum* ..., II, p. 163.

[41] *Ibidem*, p. 162.

[42] William Wilkinson, *An account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* ..., London, 1820, p. 86.

[43] Ca, de pildă, rezidentul austriac la Brăila, Stephan Adolf Wilhelmi, *op. cit.*, p. 43.

deşi Bucur şi-a schimbat mereu identitatea, devenind din cioban şi pescar, cum e întîlnit în scrierea elveţianului François Recordon din 1821 [44], boier la pastorul englez Robert Walsh în 1824 [45], negustor bogat în notele de drum ale publicistului francez Raoul Perrin din 1839 [46] şi din nou cioban în memorialul colonelului rus Botianov din 1846 [47]. Nici aceste scrieri nu mai amintesc de biserica ridicată de legendarul păstor, biserică pomenită anterior, cum s-a văzut, în versiunea redactată la 1761 de Blasius Kleiner.

Iosif Genilie, profesor la colegiul Sf. Sava, în lucrarea sa *Geografie istorică, astronomică, naturală şi civilă* — editată în tipografia lui Eliad, la 1835 —, este primul care identifică presupusa ctitorie a ciobanului legendar cu modestul paraclis Sf. Atanasie, învecinat mănăstirii Radu Vodă. Dascălul bucureştean încerca totodată să pună de acord reminiscenţele folclorice cu tradiţia cultă şi, în acest sens, el considera : „Bucureştii, ce va să zică loc de bucurie, după cum şi este pentru lărgimea lor, a curţilor, caselor şi grădinilor lor..., s-au numit de la stăpînul acestui loc anume Bucur, a cărui mică biserică se arată pe un deal mic între Radu Vodă şi Dîmboviţa, pe cînd la 1200 R<adu> Negru Basarab a pus aici locuitorii" [48]. Preluînd *ad-litteram* unele concluzii întîlnite în paginile lucrărilor lui Cantacuzino banul, Daniil Filipide sau Dionisie Fotino, profesorul Iosif Genilie înregistrează şi el cunoscuta versiune potrivit căreia, „pe la anul 1383, Mircea Basarab bătrînul, după strălucita biruinţă asupra sultanului Baiazit, aici într-acelaşi loc, a şi zidit Curtea Veche..., petrecînd aicea numai vara, iar iarna la Tîrgovişte" [49]. El nu dă însă vreo explicaţie localizării pe care o face bisericii lui Bucur în apropierea înălţimilor de la Radu Vodă. Ideea a fost transmisă tuturor călătorilor străini — începînd cu acel consul prusian, Johann Ferdinand Neigebauer, la 1848 [50] — şi, firesc, autorilor autohtoni.

Alexandru Pelimon, în binecunoscuta sa scriere, *Bukur. Istoria fundării Bucureştilor*, tipărită în capitala ţării la 1858, remarca : „Am cugetat încă mai de mult ca să scriu ceva despre originea Bucureştiului — al cărui fundatoru îl credeam, precum zic unii-alţii, că fu un cioban... Cercetam bisericile şi mănăstirile şi mai adesea ori treceam pe la Radu Vodă, lîngă care se află mica bisericuţă Sf. Tănase, care se zice că ar fi a lui Bucur ciobanul, dam ocoluri în sus şi în josu..., dar în sfîrşit, nimic nu puteam descoperi, decît aceea ce-mi zicea tradiţia şi bătrînii...Căutînd, dar, tot pentru aceasta pîn biblioteci şi pîn arhive găsesc, din întîmplare, în biblioteca d. colonelului S... o carte veche, fără scoarţe şi fără poartă <= foaie de titlu>, fără să stea pe dînsa vreun fel de dată şi nici că putui afla unde este tipărită ; ci, numai aceea ce se vede, că e dedicată unui episcop al Aradului şi al Oradii Mare etc. şi care numai după prefaţă, fiind subsemnată, cunoscui că autorul ei se numeşte Nicolae Horga, preot din Ungaria, al Seleuşului.

---

[44] F. Recordon, *Lettres sur la Valachie ...*, p. 22.

[45] Rev. R. Walsh, *Narrative of a journey from Constantinople to England*, London, 1828, p. 237.

[46] Raoul Perrin, *Coup d'oeil sur la Valachie et la Moldovie*, Paris, 1839, p. 11.

[47] Arh. ist. centrală de stat din Leningrad, fondul 673 (Liprandi), opis 1, ms. 306, f. 5.

[48] La p. 218.

[49] *Ibidem*, p. 219.

[50] J.F. Neigebauer, *op. cit.*, p. 294.

Răsfoind, dar, una după alta foile astei cărţi — relatează mai departe Pelimon — , între alte mai multe fragmente ce le găsiu într-însa dideiu peste o legendă veche istorică, intitulată : *Arătarea întîmplării fetii lui Bogdan voevod ţării Moldov<e>i din anul de la H<ri>st<o>s 1346.* Aceasta îmi trase o mare atenţiune. Citiiu şi, cuprins de cea mai mare mirare cît şi bucurie, văzui într-însa descrierea vieţii lui Bucur, fundatorul Bukureştilor !... Citez la începutul capitului < ! > întîi un fragment din această importantă scriere pentru istoriea noastră, <t>radusă fiind, cum am arătat, din limba maghiară..." [51].

Despre lucrarea preotului Horga, ca sursă de inspiraţie a lui Pelimon, au amintit — în ordinea cronologică — G. I. Ionescu-Gion [52], Nicolae Stoicescu [53], Octavian Lupaş [54] şi Gheorghe Şora împreună cu Petru Ardelean [55], fără însă ca vreunul din aceşti cercetători să fi aprofundat problema.

Cartea luată în discuţie este culegerea de povestiri morale şi istorice alcătuită la 1801 de Nicolae Horga [56] în limba română, şi nu în maghiară — cum greşit a afirmat Pelimon —, tipărită la Buda, în 1807, sub titlul *Oglindă arătată omului înţelept, caré cuprinde în sine vechile întîmplări cu pildă adusă, cumu-i de lipsă omului a se cunoaşte şi celui de aproape îngăduit a fi din înţelepciunea sa.* (În 8°, 9 foi + 158 pagini) [57].

Culegerea preotului Horga a fost întocmită — după cum o spune chiar el în prefaţă — pentru „români", care „adevărat de la Roma îşi trag numele şi loza <=soarta>, nutrind fericirea de a trăi să vadă neamul românesc trudindu-să după rodurile céle cuviincioasă" [58]. Printre cele 22 de istorioare morale — inspirate sau adaptate după înţelepţii antichităţii şi

---

[51] *Bukur. Istoria fundării Bukureştilor*, Bucureşti, 1858, p. IV—V.

[52] *Istoria Bucureştilor*, Bucureşti, 1899, p. 20 şi p. 176—177.

[53] *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti*, Bucureşti, 1959, p. 178.

[54] *Preotul Nicolae Horga-Popovici, cărturar ardelean de acum un veac şi jumătate*, în „Mitropolia Banatului", XIII (1963), nr. 5—8, p. 262.

[55] *Nicolae Horga — luminist şi mare patriot (1741—1811)*, în „Revista de filozofie" 16 (1969), nr. 6, p. 743.

[56] Nicolae Horga sau Popovici, ori Popa Nica (1741—25 februarie 1811), scoborîtor al unei vechi familii de preoţi din Seleuş, înnobilată de Gheorghe I Rákoczi la 11 mai 1645, a fost unul din reprezentanţii iluminismului românesc în Transilvania. Datorită condiţiilor vitrege create în monarhia habsburgică românilor neuniţi cu biserica Romei şi în pofida faptului că, în afara limbii materne, cunoştea maghiara, latina, sîrba şi puţin germana, că studiase medicina, fiind considerat „absolutus physicus", Nicolae Horga a deţinut slujbe modeste, desfăşurîndu-şi activitatea doar în comitatul natal al Aradului. Între 1788—1790 a fost învăţător la şcoala românească din Şiria şi „visitator" al şcolilor naţionale, pînă la scoaterea din funcţie în urma abolirii unora din reformele iozefiniste în Transilvania. Mai tîrziu, între 1794—1796, a funcţionat ca judecător onorific („de tablă") al comitatului Arad, renunţînd apoi să mai servească în aparatul de stat. Fiind hirotonisit preot la 1796 şi căpătînd singhelia în 1799, Horga a slujit pînă la sfîrşitul vieţii în parohia Seleuşului. Cf. Cornelia Bodea, *Moise Nicoară şi rolul său în lupta pentru emanciparea naţional-religicasă a românilor din Banat şi Crişana*, Arad, 1943, p. 46—49 şi 227 ; O. Lupaş, *op. cit.*, p. 262—272, şi Gh. Şora, P. Ardelean, *op. cit.*, p. 743—752, unde vezi întreaga bibliografie.

[57] Cf. I. Bianu, N. Hodoş, *Bibliografia românească veche*, tom. II, Bucureşti, 1910, p. 500—502, nr. 720, şi A. Veress, *Bibliografia româno-ungară*, vol. II (1781—1838), Bucureşti, 1931, p. 159, nr. 957.

[58] *Oglindă...*, p. 3 şi 4 (nenum.) din *Înnainte cuvîntare*, reprodusă şi în I. Bianu, N. Hodoş, *op. cit.*, II, p. 501 şi 502 ; vezi şi Al. Duţu, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII-lea*, Bucureşti, 1968, p. 307—310, şi *Cărţile de înţelepciune în cultura română*, Bucureşti, 1972, p. 37.

unele izvoare medievale sau moderne — clericul ardelean inserează şi o sumă de povestiri dedicate trecutului unor aşezări din comitatul Aradului, anume cetatea Vilagoşului (adică Şiria) [59], Bancota (Pîncota), Boroş-Ineu şi Orad (Arad) [60], subliniind vechimea elementului autohton românesc în Transilvania, înaintea venirii ungurilor, şi descendenţa sa din coloniştii aduşi de Traian în Dacia. La acestea se adaugă, în sfîrşit, povestirea intitulată *Arătarea întîmplării fétei lui Bogdan fostului voevod Ţării Moldovii din anul de la H<risto>s 1346*, cuprinsă între p. 135—155 ale cărţii.

Desigur, avem aici de-a face cu o prelucrare cărturărească a populare legende a lui Bucur, devenit acum viteaz fiu de domn în lupta împotriva feudalilor maghiari şi a năvălitorilor tătari.

Pe scurt, subiectul povestirii ar fi următorul: În timpul domniei „marelui La<i>oş craiului <Ţă>rii Ungureşti" (adică Ludovic I cel Mare regele Ungariei) tătarii au pustiit atît de cumplit Moldova, încît Bogdan Vodă „a chemat mulţi oameni din Ardeal şi din Moldova sub dealul Hemeş... lîngă apa Moldva" să le dea pămînturi, pe care aceştia s-au aşezat. Tătarii au aflat printr-o iscoadă de dorinţa lui Bogdan Vodă de a-şi căsători fiica, pe Ileana, „*cu Bucur, feciorul lui Leic Vodă, de la care se numeşte oraşul Bucureşti pînă astăzi*". Dar în acea vreme Leic Vodă din Ţara Românească se afla în război cu „*Erdeli Miklăuş* şi *Gara*, iară Bucur ca un viteaz fără de seamă mulţime de norod a lor au tăiat". Soarta războiului a fost însă nefavorabilă românilor şi viteazul Bucur se credea că a căzut în luptă. Plină de jale, Ileana se hotărăşte să meargă în Ţara Românească spre a se călugări. Acest pasaj din povestea lui Nicolae Horga a fost reprodus întocmai de Pelimon în fragmentul „Cronică veche" [61], incluzînd însă afirmaţia gratuită că textul ar fi tradus din limba maghiară.

Clericul transilvănean continuă apoi povestirea peripeţiilor prin care a trecut Ileana, capturată de iscoada tătarilor şi promisă hanului „Kudkii". Ea este însă scăpată de robie de către Bucur şi de „inaşul" său credincios Moţic, în urma unei întîlniri întîmplătoare pe malul Prutului. Relatarea minunatelor isprăvi şi întîmplări se încheie ca într-un basm cules de prin satele noastre: „Aşa cu norocirea mîntuindu-se încă întru acea noapte, au mers la oraşul Saţova, care era aproape de apa Serethului, întru care oraş să aşezasă *Semere viţă-ban*; prin un boiariu ce era român, Tarja numit, s-au vedit a fi Bucur feciorul lui Leic Vodă şi văzînd că Ileană cocoana era prea frumoasă şi înţeleaptă acel Semere, ca un oblăduitoriu dintru acele locuri, au stat întru ajutoriu lui *Bucur* şi, jurîndu-l cu voinţa ţerénilor, *l-au pus vodă, aşezîndu-l unde-i acum Bucureştii şi întemeindu-se oraşul s-au numit pre numele lui Bucur, de unde pînă astăzi să şi numeşte Bucureşti de la Bucur*; unde după al patrulea an ţiind veselie l-au înştăluit cu mare pofală ca pre un vodă şi au fost credincioşi lui Dumnezeu, al cărora nume în istoriile céle vechi a Ţării Româneşti mai pre larg şi cu înţeles să poate vedea!!!" [62].

Ticluind un cadru istoric care nu este întru totul fals, deoarece în naraţiune sînt introduse personaje reale care au trăit în secolul al XIV-lea,

---

[59] *Poveste pentru cetatea Vilagoşului* (p. 23—24).

[60] Toate trei reunite sub titlul *Arătarea unor locuri bătrîne, care să cunosc pînă astăzi* (p. 121—125).

[61] La p. IX—X.

[62] *Oglindă* ..., p. 155.

autorul dă dovada cunoaşterii cronicilor ungureşti întocmite de Ioan de Küküllö (Tîrnave) şi Ioan Thuróczi, precum şi a *Decadelor*... lui Antonio Bonfini, ca şi a cronicii lui Gáspár Heltai, confundînd însă, voit, personaje şi epoci diferite. Astfel războiul dintre Leic Vodă în care recunoaştem pe Vlaicu Vodă sau Vladislav I, domn al Ţării Româneşti, şi Ludovic I al Ungariei, cel ce a trimis împotriva lui în 1368—1369 oştile conduse de voievodul Transilvaniei Nicolae Lackfy („Erdeli Miklăuş"), este un fapt real, ca şi expediţia din 1375—1376 a banului de Mačva („Gara" în povestire) împotriva Severinului [63]. Dorind să-l înrudească pe Bucur nu numai cu Bogdan al Moldovei, dar şi cu Matiaş Corvin al Ungariei, preotul Horga complică genealogia, legîndu-şi eroul de acea boieroaică „Morzina" (Elisabeta de Margine, Morzsinai Erzsébet), mama lui Iancu de Hunedoara [64], uitînd însă decalajul cronologic de aproape o jumătate de veac.

Din micul text de 20 de pagini al preotului din Seleuş, publicistul bucureştean a creat un adevărat roman, amplificînd şi complicînd acţiunea cu digresiuni greoaie, introducînd personaje noi şi dînd un cadru de epopee luptei eroului Bucur. Acesta, înfrăţit cu moldovenii, a pus temeliile Bucureştilor, prefigurînd cu cîteva sute de ani actul Unirii din 1859, pentru care autorul milita cu toată convingerea. În final, Pelimon încoronează acţiunile glorioase ale vlăstarului domnesc Bucur, făcîndu-l ctitor al bisericii cu hramul Sf. Atanasie, în apropierea vechii mănăstiri Radu Vodă, clădită tot de el împreună cu Moţic şi orheianul Dragoş.

Nu mai insistăm asupra falsurilor făurite ulterior de Grigore Musceleanu în legătură cu aşa-zisa inscripţie a oştenilor lui Mircea cel Bătrîn găsită la biserica lui Bucur [65], deoarece ele au fost inspirate de romanul lui Pelimon şi nu mai adaugă nimic nou la dosarul problemei.

Alexandru Pelimon a recurs, ca izvor de inspiraţie — atît pentru ctitoria bisericii, cît şi pentru localizarea ei pe dealul de la Radu Vodă — la manualul de geografie al profesorului Iosif Genilie, tipărit cu 23 de ani mai înainte, despre care am avut prilejul să amintim mai sus. Problema pe care nu am rezolvat-o încă este următoarea : ce anume l-a îndrituit pe Genilie să facă identitatea între ctitoria lui Bucur şi biserica Sf. Atanasie şi cum a putut fi acceptată localizarea lui fără rezerve ? Un răspuns parţial, sau mai degrabă o supoziţie, ne-o sugerează chiar Pelimon. El afirmă undeva în scrierea sa că „numele Radu în limba slavonă înseamnă Bucur, care deri-

---

[63] Datele sînt preluate din „*Chronicae Hungarorum* a Joanne Archidiacone de Kikillew compositam", inclusă în Joannes de Thurocz, Pars Tertia, *Chronicae Hungarorum de Ludovico Rege*, cap. XXXVIII din culegerea lui Joannes Georg Schwandtner, *Scriptores rerum Hungaricarum veteres, ac genuini*, vol. I, unde se vorbeşte despre expediţia întreprinsă de „Nicolaus Vayvoda Transylvanus" împotriva lui „Layk, Vayvoda ad. partes transalpinas"; nu ştim, însă, care din cele trei ediţii ale lucrării, apărute consecutiv la Viena în 1746, la Trnava în 1765 şi din nou la Viena în 1766, a fost folosită de N. Horga. Pentru alte detalii de ordin istoric vezi, mai ales, Maria Holban, *Contribuţii la studiul raporturilor dintre Ţara Românească şi Ungaria angevină* ..., în „Studii şi materiale de istorie medie", I (1956), p. 7—62.

[64] Legenda figurează ca atare la cărturarul umanist maghiar Gáspár Heltai în a sa *Chronica az Magyaroknak dolgairol* ..., Koloszvár, 1575, p. 80—83, dar este mult ca sigur că Horga a preluat-o din ediţia mai nouă a acestei opere, *Magyar Krónika*, vol. I, Györ, 1789, p. 336—341, folosind-o separat, precum şi în *Povéste pentru cetatea Vilagoşului* (*Oglindă* ..., p. 29—30). Despre originea Corvineştilor aminteşte şi Antonio Bonfini, *Rerum Ungaricarum Decades Quatuor* ..., Basilea, 1568, Decades III, Liber IV, p. 448. Pentru amănunte, vezi Camil Mureşan, *Iancu de Hunedoara* (ed. a II-a), Bucureşti, 1968, p. 42—43.

[65] *Monumentele strămbunilor din România*, Bucureşti, 1873, p. 75.

vă de la zicerea *radosti*, *bucurie*, *Bucur*..., pe care sîrbii şi influenţa limbii slavone ce domnea p-atunci în biserică şi la curtea domnilor l-a fost prefăcut în Radu..., unul din domnii Ţării" [66]. Aşadar, „acest Bucur, sau altminteri Radu, pe slavoneşte, luptător în contra barbarilor şi fundatorul oraşului Bucureşti" [67] ar putea să ne explice de ce Genilie a fixat locul bisericii lui Bucur (alias Radu) lîngă vechea mănăstire purtînd numele voievodului Radu, dar nu a lui Radu Mihnea cum ar fi firesc să credem, ci a lui Radu Negru Basarab, legendarul descălecător al ţării. Dascălul bucureştean încerca astfel să împace prin artificii speculative tradiţia populară cu cea cultă, confundînd premeditat numele voievozilor şi trăgînd semnul de egalitate între Bucur şi Radu Negru, socotiţi contemporani. În acest fel s-ar explica fraza, pe care am citat-o anterior, din scrierea lui Genilie că biserica lui Bucur se află „pe un deal mic între Radu Vodă şi Dîmboviţă, pe cînd la 1200 R<adu> Negru Basarab a pus *aici* lăcuitori" [68], termenul *aici* nereferindu-se la Bucureşti în general, *ci la dealul de la Radu Vodă*.

Derivaţia etimologică a numelui Radu din slavonescul Радъ („vesel") şi sinonim cu Bucur este acceptată şi de cercetarea contemporană [69], dar speculaţiile gratuite şi apropierile forţate de ordin istoric încercate de Genilie şi Pelimon conferă raţionamentului lor un caracter artificios. În pofida eforturilor acestor autori bucureşteni din veacul trecut, nu putem accepta identificarea propusă pentru legendara biserică a lui Bucur cu lăcaşul Sf. Atanasie, deoarece Blasius Kleiner, amintind la 1761 de existenţa bisericii ciobanului Bucur, nu o localizează pe dealul de la Radu Vodă, iar biserica Sf. Atanasie este citată separat în textul său, fără nici o legătură cu întemeierea oraşului.

După cum putem observa, legenda lui Bucur ciobanul a circulat în secolul al XVIII-lea în mediul popular în două variante : varianta înregistrată de Kleiner la Bucureşti, amintind de biserica ctitorită de păstor, şi varianta pe care o receptează preotul Horga din comitatul Aradului, versiune cunoscută în Transilvania şi care nu pomeneşte de ctitoria mai sus amintită.

Este indiscutabil că Nicolae Horga a cules legenda lui Bucur din popor, dar a transformat-o pînă la denaturare, modificîndu-i însăşi esenţa. Aceasta s-a datorat pregătirii intelectuale a preotului, om cult şi sensibil, iubitor al clasicilor antichităţii : Platon, Isocrate, Virgilius, Horatius, Ovidius, Iuvenal, Propertius şi Sf. Augustin, pe care-i aminteşte sau îi citează în culegerea sa de istorioare morale.

Prelucrarea legendei lui Bucur de către Nicolae Horga nu mai păstrează din fondul popular iniţial decît numele eroului şi calitatea de întemeietor al Bucureştilor. Folosind cronici maghiare, acesta plăsmuieşte o naraţiune în care Bucur nu mai e cioban, ci fiu de domn. Eroul evoluează într-un cadru istoric determinat — cel al secolului al XIV-lea —, înconjurat de persoane reale, arbitrar însă dispuse în suita acţiunii. Întemeierea Bucureştilor nu s-ar mai datora iniţiativei sale, ci învestiturii suzeranului feudal de peste munţi.

---

[66] *Bukur. Istoria fundării Bucureştilor*, p. 25.
[67] *Ibidem*, p. 25—26.
[68] I. Genilie, *Geografie istorică*..., p. 218.
[69] Cf. N. A. Constantinescu, *Dicţionar onomastic românesc*, Bucureşti, 1963, p. 355.

În sprijinul presupuneri ii noastre că legenda lui Bucur — prelucrată de Nicolae Horga — a fost receptată din mediul popular, remarcăm similitudinea subiectului cu o altă producţie folclorică, cunoscută prin părţile mehedinţene. De data aceasta avem însă a face cu o eroină, Bucura, întemeietoare a satului omonim, existent şi astăzi în cuprinsul oraşului Vînju Mare. Amintită de Ovid Densusianu [70], această legendă arată că într-o ceată de robi prinşi şi duşi spre Dunăre se afla o fată pe nume Bucura. Căpetenia barbarilor, atras de frumuseţea fetei, a dorit să rămînă cu ea pe acele meleaguri, dar fata — spre a scăpa din robie şi a-şi apăra cinstea —, pe cînd se aflau într-o pădure, a smuls hangerul de la brîul prigonitorului şi i l-a înfipt în piept, episod identic cu cel din legenda lui Bucur, prelucrată de preotul Horga. După aceea, Bucura îşi eliberează tovarăşii de suferinţă, printre care se afla şi flăcăul Rujean. Cei doi tineri s-au căsătorit, stabilindu-se într-acel loc şi întemeind satul care — spre a cinsti vitejia fetei — a fost numit Bucura. Aşadar, elementele principale ale povestirii : robirea eroilor, uciderea răpitorului de către fată, căsătoria tinerilor şi înjghebarea unei aşezări după numele unuia din soţi sînt comune cu cele ce apar în naraţiunea redată de Nicolae Horga, unde eroul este însă Bucur şi nu Bucura, ca în legenda mehedinţeană.

Ceea ce apare deosebit de interesant în constatările filologice ale lui Ovid Densusianu — neluate suficient în seamă de cercetători — este faptul că numele de *Bucura* sau *Bucur* era asociat ideii de frumuseţe, aserţiune întărită şi prin etimologia cuvîntului. În albaneză — explica reputatul filolog român — *bukure* însemnează „frumos", *bukuré* „frumuseţe" şi *bukuroń* „înfrumuseţez" ; de la albanezi cuvîntul ar fi pătruns apoi şi la români, mai întîi cu semnificaţie adjectivală. Un *om bucur* — arăta în continuare Densusianu — însemna „un om frumos", iar numele de Bucur sau Bucura s-a dat la început băiatului sau fetei frumoase. Mai tîrziu, semnificaţia iniţială a termenului s-a pierdut şi Bucur a devenit un nume obişnuit. Ulterior, adjectivul *bucur* a dat derivatul verbal *a se bucura*, care la început însemna „a face faţa frumoasă", apoi — prin abstractizare — a exprimat o stare sufletească : „a se înveseli". În sfîrşit, forma verbală a dat naştere substantivului *bucurie* şi adjectivului *bucuros*.

Aşa s-a ajuns la teoriile etimologice care au circulat la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi în prima jumătate a celui de al XIX-lea. Aceste teorii, repudiind legenda prea umilă a lui Bucur ciobanul, au căutat să explice numele aşezării ca derivat al verbului *a se bucura* sau al substantivului *bucurie*, punînd astfel efectul înaintea cauzei şi ignorînd corecta evoluţie semantică a cuvîntului, care desemna iniţial noţiunea de *frumos*. Printr-o supralicitare fantezistă s-a ajuns apoi la inventarea unor nume de popoare necunoscute, *bukuri*, *bukurlii*, aşezate cîndva pe malurile Dîmboviţei, sau la explicaţia forţată că ridicarea oraşului s-ar fi datorat *bucuriei* lui Mircea cel Bătrîn că a învins pe turci prin acele locuri !

Antroponimul Bucur a fost răspîndit atît în spaţiul balcanic, la aromâni şi slavi, cît şi în regiunea carpato-dunăreană, fiind în mod cert legat de îndeletnicirile pastorale [71]. Chiar Densusianu indică cîteva izvoare

[70] *Urme vechi de limbă în toponimia românească*, Bucureşti, 1898, p. 6—7 ; vezi de asemenea *Tradiţii şi legende populare*, Bucureşti, Edit. Alcalay, f.a., p. 32.

[71] Cf. N. Drăganu, *Românii în veacurile IX—XIV pe baza toponimiei şi a onomasticei*, Bucureşti, 1933, p. 208 şi 284, n. 2 ; mai vezi şi N.A. Constantinescu, *op. cit.*, p. 219.

în care întîlnim patru ciobani români cu numele de *Bukor*, *Bokor* într-un document slavon dintre 1222—1228 [72], un „Bochur, filius Vendich" într-un act maghiar din 1211 [73], la 1255 un iobag „Thomas, filius Bochor" [74] ş.a. În sfîrşit, ca topic, documente ungureşti din 1075 şi 1124 menţionează un rîu Bocur [75], iar aşezări rurale — după cum a arătat geograful I. Conea — derivînd din radicalul *Bucur* sau *Bocor* sînt răspîndite în întreg spaţiul românesc, în judeţele Vîlcea, Teleorman, Rîmnicu Sărat din Ţara Românească; Tecuci, Fălciu, Neamţ şi Cîmpulung în Moldova, ca şi în jud. Hunedoara din Transilvania [76].

Din numeroasele consemnări şi tradiţii asupra cărora ne-am oprit — fie şi în treacăt — în rîndurile de mai sus, un loc aparte îl deţine, fără îndoială, cunoscuta legendă a lui Bucur. Este adevărat că prima atestare cunoscută a acestei naraţiuni de ctitorie — e vorba de textul clericului franciscan Blasius Kleiner din 1761, regăsit de noi relativ recent — se plasează, cronologic vorbind, la distanţă de un secol şi jumătate de versiunea legendei lui Negru Vodă, inclusă — după cîte ştim — pentru prima dată în cronica lui Luccari (1605). Cu toate acestea, considerînd că simpla consemnare nu reprezintă decît incidentul sub care se certifică, la o dată anumită, prezenţa tradiţiei, fără ca prin aceasta să se poată clarifica ceva asupra stărilor de fapt anterioare momentului respectiv, credem că, în fond, legenda lui Bucur a avut o incontestabilă prioritate. Ea s-a născut cu veacuri în urmă şi a circulat, firească, cu precădere în mediul sătesc. Legenda „ctitorului Bucur" a repetat desigur, pentru cetatea de scaun a Bucureştilor, ceea ce era cunoscut pentru atîtea alte aşezări de ţară. Considerăm că de fapt este vorba de extinderea şi adaptarea legendei întemeierii unei aşezări oarecare şi pentru capitala Ţării Româneşti, unde episodul circula în mod sigur — după cum s-a arătat — pe la jumătatea secolului al XVIII-lea. Ideea asocierii unei fundaţii religioase de numele întemeietorului cetăţii domneşti s-a adăugat mai tîrziu, poate prin simplă contaminare cu alte naraţiuni de tip folcloric, întrucît ea nu apare în versiunea iniţială a legendelor referitoare la ridicarea aşezărilor săteşti cu denumiri derivate din numele Bucur, Bocur sau Bucura. Este probabil că legenda ctitoriei cetăţii de scaun a Bucureştilor de către ciobanul Bucur să nu fi fost receptată sau acceptată de cercurile mai cultivate ale vremii (sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale celui de al XIX-lea). Considerînd că istoria capitalei ţării nu putea să aibă o atît de umilă origine, ei au repudiat tradiţia folclorică, acceptînd şi încercînd să impună cu precădere versiunea legendarului descălecător de ţară, Negru Vodă, adăugînd totodată acesteia un corectiv relativ plauzibil privind crearea curţii domneşti de către Mircea cel Bătrîn la 1383.

---

[72] Gustav Wenzel, *Codex Diplomaticus Arpadianus continuatus*, în *Monumenta Hungariae Historica. Diplomatica*, vol. VI, Pesta, 1860, p. 364, ap. Densusianu, *op. cit.*, p. 10, n. 2.

[73] Georgius Fejer, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, vol. VII_5, Buda, 1841, p. 216, ap. Densusianu, *ibidem*.

[74] Fejer, *op. cit.*, vol. IV_2, Buda, 1829, p. 337, ap. Densusianu, *ibidem*, p. 10—11, n. 2.

[75] Fejer, *op. cit.*, vol. I, Budapest, 1829, p. 433, şi vol. II, Budapest, 1829, p. 73, ap. Densusianu, *ibidem*, p. 11, n. 1.

[76] Ion Conea, *Despre numele oraşului Bucureşti*, în „Buletinul Societăţii ... de geografie" LIV (1935), p. 300—301; cf. şi Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, Bucureşti, 1963, p. 164.

Dar aşezarea Bucureştilor — în începuturile ei — era doar un sat oarecare, ca atîtea altele, ridicate prin cîmpia întinsă a Dunării. Că satul acela de început ar fi fost întemeiat pe locul unde un cioban „a tîrlit" cu oile sale ni se pare pe de-a întregul verosimil. Oricum, fie că pe locul acesta s-a dezvoltat o aşezare oarecare sătească, pornită de la un moş cu numele de Bucur, fie că numele a fost adăugat, prin contaminare folclorică, aşezării de început, Bucureştiul — aşa cum nota relativ recent un cercetător — s-a înjghebat iniţial cu deosebire în jurul unei vetre, ca orice sat de prin părţile noastre. Impulsul modificării de structură a aşezării — cu alte cuvinte impulsul procesului de urbanizare în timp — a fost imprimat în mod firesc de însăşi dezvoltarea vieţii comerciale, rezultată din legăturile tot mai strînse pe care oamenii meleagurilor le aveau mai cu deosebire, cu cetatea Braşovului şi a Giurgiului.

„Deşi înconjurat un timp cu ziduri, oraşul nostru nu a avut niciodată structura de cetate feudală, cu spaţiul limitat între murii cetăţii, cu casele înghesuite una într-alta, cu străzile înguste, din spaţiul cărora se mai fura prin etajele superioare ale clădirilor, care ieşeau în afară, întunecîndu-le. Bucureştii au fost pînă de curînd — ca să întrebuinţăm o metaforă, ce cuprinde firesc o inevitabilă exagerare — o uriaşă adunare de sate, izolate între ele prin mari spaţii de verdeaţă : păşuni, fînеţe, crînguri, vii... Aceste mici sate răzleţe se grupau în mod firesc în jurul bisericii, aşezată de obicei pe locul cel mai înalt, şi în jurul caselor mai răsărite ale boierilor stăpînitori ai pămîntului" [77].

N. Iorga, cu puterea intuiţiei sale, remarca în sensul celor notate : „Odinioară un sat de păstori şi plugari, al moşului Bucur, de unde vine moşia lui şi coborîtorii lui, Bucureştii, localitatea însăşi nefiind decît moşia Bucureştilor, a oamenilor coborîţi din acest moş care este Bucur... Dacă legenda, vorbind de acest păstor, îi aşează locuinţa pe dealul de la Radu Vodă numind biserica lui Bucur paraclisul de cimitir al călugărilor mănăstirii lui Alexandru Vodă Mircea şi a nepotului de fiu, Radu, aceasta înseamnă siguranţa populară, păstrată prin viu grai, de la o generaţie la alta, că acolo e leagănul cetăţii" [78].

În afara legendei lui Bucur interceptată de culegeri mai vechi sau mai noi, baladele populare amintesc nu arareori, firеşte, într-un context ideativ schimbat, cetatea voievodală ridicată pe malurile Dîmboviţei. Aşa, de pildă, balada Oprişanului (în alte variante Dobrişanului, Dobrişenului sau Dobriceanului) — boierul ucis de domnul ţării pentru mulţimea bogăţiilor sale —, prin însăşi încadrarea acţiunii, aminteşte astfel cele întîmplate : „Foicică, trei sulfine,/ Ascultaţi, boieri, la mine,/ Să vă spui un cîntec bine !/ În oraş, în Bucureşti,/ La casele mari domneşti,/ În curtea lui Mihnea-Vodă,/ Nimerit-a,/ Poposit-a,/ Măre, trei moşnegi bătrîni/ Cu bărbile pîn'la brîni,/ Cu căciuli la subţioare,/ Cu vîslele la spinare" [79]. Nu lipsită de interes este şi balada, de o rară frumuseţe, intitulată *Corbul şi Mihai Viteazul*, baladă în care At. Marienescu încerca

---

[77] Ovidiu Papadima, *Viaţa socială a Bucureştilor în prima jumătate a secolului al XIX-lea şi folclorul bucureştean*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", VIII (1959) nr. 3—4, p. 449.

[78] N. Iorga, *Istoria Bucureştilor*, Bucureşti, 1939, p. 8, 22.

[79] *Balade populare româneşti*. Antologie de Al. Amzulescu, vol. III, Bucureşti, Edit. pt. literatură, 1964, p. 58—59.

să descifreze şi să interpreteze un fapt istoric propriu-zis : strămutarea capitalei Ţării Româneşti de la Tîrgovişte la Bucureşti [80].

Aga Constandin Bălăceanu, ruda apropiată a lui Şerban Vodă Cantacuzino — om plin de vitejii şi de păreri nebune, cum îl numea cronicarul —, a rămas în conştiinţa populară prin versurile unei balade în contextul căreia cetatea de scaun a Bucureştilor reprezintă un punct de reper deosebit de semnificativ. Amintindu-se de întemeierea cetăţii de scaun de către Const. Brîncoveanu (!), versificatorul anonim consideră conflictul dintre cei doi „eroi" ai vieţii politice din a doua jumătate a secolului al XVII-lea bazat pe ideea şi dorinţa lui Constandin Bălăceanu de a muta reşedinţa ţării într-o nouă aşezare — Balaciu — ridicată de el. Se întrevede, dincolo de această justificare a conflictului, lupta pentru domnie şi, mai cu deosebire — faptul este înregistrat, istoriceşte vorbind —, lupta dintre cele două partide boiereşti. Se ştie că aga Constandin Bălăceanu era partizan al politicii austriece în Principate, în timp ce Constantin Brîncoveanu era partizanul unei politici de echilibru între cele trei mari imperii vecine. Dealtfel, aga, însoţind oştile generalului Häusler, intră în Bucureşti în 1689, dar în lupta de mai tîrziu, din septembrie 1960, de la Zărneşti este ucis. Capul boierului este aşezat — în chip de trofeu — în prepeleac, pe mormanul de cărămizi al caselor sale. Desigur, rapsodul reţine versurilor sale conflictul mai sus amintit, îmbogăţind structura tematică a baladei cu elemente noi, fanteziste în bună parte, asupra cărora nu socotim util să insistăm în rîndurile de faţă [81]. „Supt seninul cerului,/ La poiana mărului,/ Întîlnitu-s-a 'ntîlnit/ Doi domni cu două oşti : O oaste mi-este nemţească,/ Vine să ne prăpădească;/ ... Dar de ce se ceartă ei?/ Că aga Bălăceanu zicea/ Să facă Bucureştii la Balaci,/ Că sînt ziduri începute,/ Frate, şi neisprăvite;/ ... Şi Constandin Brîncoveanu/ Şi cu Bucurel ciobanu/ Zicea să facă Bucureştii/ Pe Dîmboviţa,/ Că e apă de spălat/ Şi cîmp mare d-alergat" [82].

Reamintim — nu atît pentru a sugera secvenţe pitoreşti din viaţa de odinioară a cetăţii ridicate pe malurile Dîmboviţei, ci mai cu seamă pentru a remarca faptul că aşezarea lui Bucur a continuat multă vreme să constituie, sub diferite imagini, subiect predilect pentru rapsozii populari — şi faimosul cîntec al lui Iancu Moruzi : „În oraş, în Bucureşti,/ Dinspre curţile/ domneşti/ spre casele/ boiereşti,/ Se întinde, se lăţeşte/ veste mare, tristă veste,/ c-arde Podul Mogoşoaiei/ Şi casele Morozoaiei./ Toată lumea se-ngrijeşte,/ Numai una nu jeleşte" [83].

Firește, nimeni nu va încerca să surprindă în suita versificaţiei baladelor sau cîntecelor bătrîneşti — ţinînd seama mai ales de nestabilitatea şi contaminarea motivelor — material ştiinţific direct, de o valoare

---

[80] Vezi şi Dimitrie Marmeliuc, *Figuri istorice româneşti în cîntecul popular al românilor*, în „Analele Academiei Române, Mem. secţ. lit.", tom. XXXVII (1915), p. 80—83.

[81] Vezi mai cu deosebire Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*. Culese şi publicate prin îngrijirea ..., vol. I, Bucureşti, Tipogr. Corpului didactic, 1900, p. XX—XXVIII.

[82] *Balade populare româneşti*, vol. III, p. 115; vezi şi textele păstrate în Arhiva I.E.F., Trans. : 1585 f, 1593 R b, 2205 a, 2878 R b şi 2879 V a ; precum şi variantele prezentate de Gr. G. Tocilescu în lucrarea sa *Materialuri folcloristice*.

[83] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare*, Bucureşti, Tipogr. modernă, 1885, p. 483; vezi şi Const. Brăiloiu, *Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova, Bucovina*, Bucureşti, 1932, p. 143—148.

absolută, incontestabilă. Ar fi — fapt de la sine înţeles — de-a dreptul nefiresc. Credem însă că toate aceste teme sau subiecte de inspiraţie populară, dintre care am reţinut în rîndurile de faţă unele reminiscenţe privind cetatea de scaun a Bucureştilor, cuprind un interesant material de completare a informaţiilor istorice propriu-zise[84].

Din bogatele tradiţii şi consemnări privind întemeierea aşezării Bucureştilor, legenda păstorului ctitor se bucură de o acreditare sentimentală — chiar în vremurile noastre — greu de neobservat. Născută în mediul rural propriu-zis, apoi modificată prin filiera cultă, ea a receptat treptat, din secolul al XVIII-lea înainte, numeroase elemente noi, pînă la denaturarea sensului şi semnificaţiei iniţiale. Renegarea ei de către istoriografia oficială s-a făcut, credem, pe un ton mult prea aspru şi din considerente mult prea pripite.

SOURCES ET TRADITIONS CONCERNANT LA FONDATION DE LA VILLE DE BUCAREST

RÉSUMÉ

L'étude souligne les principales orientations historiographiques — à partir de l'époque romantique et jusqu'à nos jours — concernant la série de documents et traditions sur la fondation de la ville de Bucarest. L'analyse critique des textes, ainsi que les remarques en marge des mémoires inédits de voyage de Blasius Kleiner (XVIII[e] siècle) plaident pour l'acceptation, sous certaines réserves, de la légende bien connue du berger Boukour. Outre ces informations d'ordre strictement historiographique, les auteurs s'appuyent sur quelques pièces folkloriques dont l'analyse conduit aux conclusions de l'article. Parmi les nombreuses traditions et informations écrites concernant la fondation de la ville de Bucarest, la légende d'origine paysanne du berger-fondateur, quelque peu modifiée dans les milieux urbains, a joui d'une large et permanente actualité. Sans fournir d'arguments solides et convaincants, l'historiographie récente a trop brutalement nié toute valeur de témoignage de la légende.

[84] Vezi şi D. Ionescu Sachelarie, *Studii din poezia noastră populară*. I. *Elemente geografice*, Bucureşti, Carol Göbl, 1913, 48 p.

MOTIVE EPICE ÎN POEZIA FOLCLORICĂ A ZONEI MARGHITA — JUDEȚUL BIHOR

STANCA FOTINO

Precizăm de la început că materialul de referință al paginilor de față este rezultatul unei anchete-test, și nu al unei culegeri de adîncime, privitoare la textul literar al cîntecului epic în zona Marghita a județului Bihor, anchetă efectuată în luna mai 1973 în satele Varviz, Voivozi, Ghemetea, Iteu, Cuzap. Am adăugat materialului referențial cîteva texte provenind din aceeași zonă consemnate de Ion Bradu în volumul *Cîntece bătrînești din Bihor*, Casa creației populare a județului Bihor, 1971.

Materialul pe baza căruia ne propunem să analizăm, pe de o parte, consistența unor motive epice păstrate în repertoriul — dar nu cel activ — al informatorilor anchetați, pe de altă parte, mecanismul eventual al conservării și calitatea acesteia, este constituit din texte epice din categoriile „Familiale", „Fantastice", „Vitejești", potrivit tipologiei stabilite de Al. Amzulescu [1], toate însă conținînd tematic relații de familie.

★

În discuție se impun cîteva cuvinte prefațatoare privind relația *informator — text transmis — contextul lui de existență*, relație care a determinat aprecierea noastră, potrivit căreia materialul, supus atenției acum, aparține unui repertoriu non-activ. El se datorează azi doar scormonirii într-un repertoriu abandonat, cîndva „activ" [2]. Informatoarele, care au ajutat culegerii noastre, aparțin unor vîrste diferite, ceea ce nu are vreo consecință în aprecierea anterioară, situația repertoriului non-activ fiind aceeași.

Marcela Gal, 33 ani, din satul Voivozi, comuna Popești, care declară ca „ale sale" cîntecele lirice „Măi bădiță, satu-i plin/De noi doi că ne iubim..." sau „Mai zi, bade, mai zi iară,/ Hora ce mi-ai zis-o aseară...", a căutat să cunoască și cîntece din „cele bătrînești" nu dintr-un atașament pe

[1] *Balade populare românești*, vol. I—III, Introducere, indice tematic și bibliografic, Antologie de Al. I. Amzulescu, Ediții critice de folclor — Genuri, București, E.P.L., 1964.

[2]. „O hoream cu fetele", „tare plîngea taica și maica cîn o hoream io" spune informatoarea Mărie Pop, originară din Varviz, comuna Popești, de 48 ani, ceea ce implicit categorisește textul ca provenind din sfera de cunoștințe a unei pericade trecute.

Rev. etn. folc., t. 19, nr. 3, p. 207—221, București, 1974

firele preferinţei nemijlocite, ci pe criteriul foarte modern al mijlocirii exprimate de dorinţa ei expresă de a deveni „solistă de muzică populară" afirmată public. Aceasta înseamnă că repertoriul ei — din punctul de vedere al folcloristului — este în întregime non-activ, manifestîndu-se doar ca repertoriu pentru scenă, pentru consum exterior transmiţătorului lui, iar piesele vocale pe texte epice sînt o revenire la „de-ale vechi", bănuindu-le a fi pe placul consumatorului, azi, tocmai prin caracterul de obiect de arheologie. În alt context ele sînt inexistente pentru informatoarea amintită.

Măria Pop, de 48 ani, din satul Varviz, comuna Popeşti, afirmă în repetate rînduri că nu a mai cîntat aceste cîntece de „cînd era fată" (deci de cînd avea 19 ani, vîrsta la care s-a măritat), şi greutatea cu care şi le rememorează, în ciuda unei bune memorii, este un semn doveditor. Numai calitatea memoriei ei, totuşi, este cauza pentru care reuşeşte să reconstituie texte destul de închegate.

Spre deosebire de ea, Maria Pustoi, de 57 ani, din comuna Ghemetea, deşi afirmă că ar fi cunoscut texte dintre cele în legătură cu care o anchetăm, azi nu mai poate reda grupuri mai ample de 6—7 versuri.

Într-o situaţie identică se află Ana Şipoş de 59 ani, din Cuzap, comuna Popeşti.

Aceste cîteva date urmăresc a argumenta afirmaţia noastră că relaţia anunţată — *informator — text transmis — contextul lui* — este următoarea :

1) între *informator* şi *contextul* cîntecului este o legătură desfiinţată, ceea ce se repercutează asupra termenului mediu — text — în felul în care am arătat ;

2) între *informator* şi *context* se recreează acum o legătură, în care însă termenul *context* este un substituent al termenului cu aceeaşi poziţie din lanţul tradiţional. Acum el are în vedere spaţiul oficializat extratransmiţător.

Fie că e o situaţie, fie că e cealaltă, concluzia este aceeaşi, şi anume că azi — în cazurile analizate de noi şi pe care le-am luat ca eşantioane ale realităţii zonei — nu mai este vorba de un proces de preluare şi transmitere de cîntec epic, el nemaifuncţionînd ca piesă de repertoriu activ.

★

Dacă aceasta este situaţia ruperii de legătură între termenii *transmiţător — context* (rupere sau refacere pe un plan contextual nou), situaţie pe care termenul *text* o suportă, vom încerca în cele ce urmează să analizăm acest din urmă termen şi să descifrăm eventualul mecanism care operează asupra lui. Cu alte cuvinte, analiza noastră încearcă a descifra un model de construcţie a textului care să funcţioneze ca mecanism al memorării în sprijinul termenului pozitiv din raportul păstrat/non-păstrat.

Variantele selecţionate de noi pentru a fi analizate le-am grupat, în raport de aceşti termeni în opoziţie, în următoarele grupe [3] :

(I) variante de grad de conservare 1 ;
(II) variante de grad de conservare 2 ;
(III) variante de grad de conservare 3.

[3] Am stabilit aceste grupe prin referire la variante de antologie din aceeaşi sferă tematică. Vom indica varianta de cîte ori va fi cazul.

În cadrul acestei ultime categorii vom include şi un grup aparte de variante, care obligă luarea lor în considerare, discutarea statutului lor de existenţă, deoarece nu este imposibilă o eventuală constituire a lor într-o categorie aparte, deocamdată presupusă doar ipotetic.

(I) Analizăm în această categorie următoarele texte de cîntec epic :

(Ia) două variante din tipul „Milea" [4] :

Textul (Ia') :

a 1 Strigă-un voinic dintre lunci,
2 De la boi şi de la junci.

3 Nime-n lume nu-l aude,
4 Numai dragă soră-sa
5 Din pragu vecină-sa :
b 6 —Ce-ai, voinice, frăţioare,
7 Că aşa tare te doare?
8 Ori tîlharii te-o legat
9 Şi juncii ţi i-o furat?

10 —Soră dragă, sorioară,
11 Tîlharii nu m-o legat,
12 Nici juncii nu mi-o furat,
13 Ci somnu m-o celuit,
14 Ici sub pom m-o adormit.
15 Pomu cu flori încărcat,
c 16 Vîntu cald l-o legănat,
17 D-o picat un şarpe rău
18 Tumna d-ici din sînu meu ;
19 Şerpe, laur de balaur,
20 Cu corniţele de aur,
21 Şi cu coarnele mă-mpunge,
22 Cu limbile mă străpunge.
23 Ia-ţi, soră, năframa mea
24 Şi-ţi înveli mîna cu ea,
25 Şerpele din sîn mi-l scoate,
26 Şi mă scapă de la moarte!

27 — Mă iartă, frătiuţu meu,
28 C-asta nu oi face eu!
d 29 Fără mînă nu pot fi,
30 Fără tine pot trăi!

a' 31 Voinicu iară striga :

32 Da nime nu-l asculta
33 Numa mîndruliţa sa,
34 Din pragu vecină-sa.
35 — Măi, vonic, drăguţul meu,
36 Ce-o picat pe capul tău,
b' 37 De te vaieţi aşa rău?
38 Ori în cale ţi-o ieşit
39 Tare zmău afurisit
40 Şi vrea turma să ţi-o mînce
41 Şi pe tine şi te strice,
42 O tu zaci d-o boală grea
43 Şi nu-i nime p-acolea?

44 — Ba nu, zo, mîndruţa mea,
45 Nu zac nici de-o boală grea,
46 Nici în cale mi-o ieşit
47 Zmău spurcat, afurisit,
48 Ci somnu m-o-nceluit
49 Şi sub pom m-a adormit.
50 Pomu cu flori încărcat,
c' 51 Vîntu cald l-o legănat,
52 De-o picat un şerpe rău
53 Tumna ici pe pieptul meu,
54 Şerpe, laur de balaur,
55 Cu corniţele de aur ;
56 Şi s-o tras la mine-n sîn,
57 Vai, mîndruţă, pier de chin ;
58 Cu coarnele mă împunge,
59 Cu limbile mă străpunge.
60 Na, mîndră, năframa mea,
61 Înveleşte-ţi mîna-n ea,
62 Şi o bagă-n sînu meu,

[4] Tipologia amintită, categoria „Familiale", ciclul „Îndrăgostiţii", nr. 242, rezumat de Al. Amzulescu : „Milea îşi roagă rînd pe rînd mama, tata, fraţii, surorile să-i scoată din sîn şarpele ce i s-a slobozit din frunziş şi îl chinuie de moarte. Toţi refuză, răspunzînd că mai curînd se pot lipsi de dînsul pe care-l pot înlocui, decît de mîna lor. Chemîndu-şi în cele din urmă iubita, sau soţia, aceasta singură îşi riscă mîna, grăbindu-se să-l scape de la pieire, dar în loc de şarpe ea scoate un şir de galbeni sau o pungă cu bani, răsplata credinţei devotate" (vol. I, p. 197—198).

63 Scoate şerpele cel rău.

64 Mîndruliţa l-ascultat,
65 Năframa nu i-o luat,
d′ 66 Mîna goală i-o întins
67 Şi şerpele ea l-o prins,

68 Da n-o fost şerpe balaur,
69 Ci-a fost mîndru brîu de aur.
e 70 — Mîndra mea, mîndruţa mea,
71 Poartă-mi-l dumineca,
72 În ciudă la soră-mea!

(text consemnat în volumul *Cîntece bătrîneşti din Bihor*, p. 81)

Desprinderea structurii de text urmăreşte nivelul compoziţional, nivel la care textul se relevă ca succesiune de grupuri motivice, purtătoare a cîte unui mesaj de conţinut de sine stătător.

Structura textului este următoarea:

a (v. 1—2) anunţarea situaţiei;
b (v. 3—9) situaţie iniţială;
c (v. 10—26) replica feciorului;
d (v. 27—30) răspuns la replica feciorului;
a′ (v. 31) anunţarea situaţiei;
b′ (v. 32—43) situaţie iniţială;
c′ (v. 44—63) replica feciorului;
d′ (v. 64—67) răspuns la replica feciorului;
e (v. 68—72) apendice final moralizator.

Dacă notăm cu A momentele declanşatoare cuprinse în ceea ce se referă la „situaţia iniţială", deci $A = a + b$, $a' + b'$, şi cu B momentele de conţinut propriu-zis, deci replica cu răspunsul ei, $B = c + d$, $c' + d'$, atunci structura textului este $(A + B) + (A + B) = (A + B)^2$ sau mai general, cu posibilitatea reluării cuplului secvenţional, $(A + B)^n$.

Textul (Ia″)

a 1 Dintre lunci, dintre prelunci,
2 Petre, puiu meu, ce strigi?

3 Nime-n lume nu te-aude,
4 Numai mama ta din curte.
5 — Petre, puişoru meu,
b 6 Ce oftezi aşa din greu?
7 Ori boii ţ-ai prăpădit,
8 Ori cămaşa-i murdărit?

9 — Nij boii n-am prăpădit,
10 Niş cămaşa n-am negrit,
11 Ci m-am culcat şi-am dormit,
12 Supt un măr mîndru-nflorit.
c 13 Galbăn şarpe m-o vinit,
14 Măiculiţă, m-o-nghiţit;
15 De mi-eşti mamă cu dreptate,
16 Bagă mîna de mă scoate.

17 — Io, puiu meu, aş băga,
d 18 Da-i verin şi m-a mînca.

19 — Surioară, dumneata,
c′ 20 Bagă mîna, dacă-i vrea.

21 — Io, frăţioare, aş băga
d′ 22 Da-i verin şi m-a mînca;
23 Că d-a fi ţara pe pace,
24 Maica frate mi-a mai face.

c″ 25 — Mîndruliţă, dumneata,
26 Bagă mîna dacă-i vrea.

d″ 27 — Io, puiu mieu, oi băga
28 Dacă tu l-insîngera
29 Îndată cum oi scăpa.

30 O vezi cîte sînt pe lume
e 31 Nu-i ca mîndruţa de bună.

(text cules de la informatoarea Mărie Pop, de 48 ani, originară din satul Varviz — comuna Popeşti).

Structura compoziţională este aceeaşi:

a (v. 1— 2) anunţarea situaţiei;
b (v. 3— 8) situaţie iniţială;
c (v. 9—16) replica feciorului;
d (v. 17—18) răspuns la replica feciorului;
c′ (v. 19—20) aceeaşi funcţie cu c;
d′ (v. 21—24) aceeaşi funcţie cu d;
c″ (v. 25—26) aceeaşi funcţie cu c şi c′;
d″ (v. 27—29) aceeaşi funcţie cu d şi d′;
e (v. 30—31) apendice final, conclusiv.

$$A = a + b;\quad B = c + d,\quad c' + d',\quad c'' + d''\ldots$$

Structura textului este $A + B^n$.

Deosebirea este nerelevantă pentru ceea ce interesează aici. Faptul că secvenţa, cuprinzînd situaţia iniţială A, se repetă la fiecare apariţie a secvenţei B în primul caz, şi că ea funcţionează ca declanşator situaţional o singură dată în cazul al doilea, nu schimbă cu nimic structura desprinsă. Reţinem cu precădere succesiunea $A + B$ (cu repetiţiile văzute) şi structura binară (replică + răspuns la replică) a secvenţei B^5.

(Ib) O variantă din tipul „Boala fetei” [6]:

1 Frunză verde dintre flori,
2 Unde mergeţi voi, feciori?
3 Dacă mergeţi la Gherla,
4 Băgaţi-vă la maica,
a 5 C-are maica o casă mare
6 Şi-i cu uşa către vale,
7 Cu oblacu către soare
8 Şi trei fete mărişoare;
9 Şi fiica din grai grăia:

10 — Somnu mi-i, maica mea, somn,
b 11 Şi n-am pat unde să dorm.

c 12 — Ia-te, fiică, şi te du
13 În patu tătîne-tu.

14 — Ba io, maică, nu m-oi duce,
d 15 Că patu-i de lemn de prun
16 Şi-amiroase a om bătrîn.

17 — Ia-te, fiică, şi te du
e 18 În patu frăţîne-tu.

19 — Ba io, maică, nu m-oi duce,
d′ 20 Că patu-i din lemn de fag
21 Şi-amiroase-a om beteag.

22 — Ia-te, fiică, şi te du
c″ 23 În patu surorii tale.

24 — Ba io, maică, nu m-oi duce,
d″ 25 Că patu-i de lemn de munte
26 Şi-amiroase-a fete multe.

27 — Ia-te, fiică, şi te du
c‴ 28 În funduţu rîtului,
29 În guba drăguţului!

30 — Fire-ai, maica mea, iertată,
d‴ 31 C-acolo m-am fost gătată;
32 Fire-ai, maică, pomenită,
33 C-acolo m-am fost gătită!

(text consemnat în volumul citat, p. 182—183).

[5] C. Brăiloiu, *Cîntece bătrîneşti*, Bucureşti, 1932, p. 75—78.

[6] Aceeaşi categorie, acelaşi ciclu, nr. 250, rezumat: „Fata se plînge mamei sale că e bolnavă, iar aceasta o îmbie să meargă să se culce în patul tatălui, apoi în cel al fratelui. Fata refuză, socotind că nu-şi va afla acolo leacul. Cînd mama îi pomeneşte de patul iubitului fata o binecuvîntează, căci i-a aflat leacul” (*op. cit.*, p. 203).

Structura compoziţională a textului, folosind simbolurile literale de pînă acum, este :

a (v. 1—9) contextul situaţiei ;
b (v. 10—11) situaţia iniţială ;
c (v. 12—13), c′ (v. 17—18), c″ (v. 22—23), c‴ (v. 27—29) replica mamei ;
d (v. 14—16), d′ (v. 19—21), d″ (v. 24—26), d‴ (v. 30—33) răspunsul fetei la replica mamei.

$$A = a + b\,; \quad B = c + d, \quad c' + d', \quad c'' + d'', \quad c''' + d'''$$

Deci $A + B^n$ este şi de astă dată structura textului. Compoziţional este un text din aceeaşi categorie cu precedentele, făcînd şi acesta parte dintre variantele cu grad de conservare 1[7].

(Ic) O variantă a cîntecului „Sora otrăvind fratele" [8] :

1 Ieşea mîndra la uliţă,
2 Gata ca şi-o păuniţă,
a 3 Să uită-nspre răsărit,
4 Vede pe badea viind.

b 5 — Ie-mă, bade, ie-mă, dragă.

6 — Io, mîndruţă, te-oi lua,
7 Dacă tu-i anumăra
c 8 Iarba după nouă lunci,
9 Păru după nouă junci.

d 10 Ia atîta s-o frămîntat
11 Pînă ce le-o numărat

a′ 12 Şi la uliţă-o alergat.

b′ 13 — Ie-mă, bade, dacă-ţ plac,
14 Că io le-am anumărat.

15 — Io, mîndruţă, te-oi lua,
c′ 16 Dacă tu-i anumăra
17 Penele cîte-s pe-o cioară
18 Şi pchietrile de la-o moară.

d′ 19 Ia tătă s-o frămîntat
20 Că ş-alea le-o numărat

a″ 21 Şi la uliţă-o alergat.

b″ 22 — Ie-mă, bade, dacă-ţ plac,
23 Că io l-eam anumărat.

24 — Io, mîndruţă, te-oi lua,
c″ 25 Dacă tu-i anumăra
26 Penele dup-un păun
27 Şi pchietrile dup-un drum.

d″ 28 Ia tătă s-o frămîntat
29 Că ş-alea le-o numărat

a‴ 30 Şi la uliţă-o alergat.

b‴ 31 — Ie-mă, bade, dacă-ţ plac,
32 Că io le-am anumărat.

33 — Io, mîndruţă, te-oi lua,
c‴ 34 Dacă tu li-i otrăvi
35 Pă frate-tău cel mai mic,
36 Cel mai mic şi mai voinic,
37 Că umblă-n umbletu meu,
38 Iubeşte ce iubesc eu.

e 39 — Io, bade, l-aş otrăvi,
40 Da nu ştiu ce-i otrava.

[7] Textul corespondent din antologie arată că avem în cazul nostru o variantă bine conservată (I. Bîrlea, *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, Bucureşti, 1924, p. 42—43).

[8] Categoria „Familiale", ciclul „Fraţii", nr. 321, rezumat : „Fata îndrăgoştită întreabă pe iubitul ei cu ce-i poate dobîndi dragostea şi credinţa. El îi cere să-şi ucidă fratele cu veninul strîns în pahar de la şarpele ce spînzură de un pom în grădină. După ce şi-a ucis fratele, fata ucigaşă e îndepărtată de iubitul ei, care se teme că-i poate face şi lui la fel" (*op. cit.*, p. 227). Textul din antologie atestă faptul că cel pe care-l discutăm e o variantă completă compoziţional (Al. Ţiplea, *Poezii populare din Maramureş*, Bucureşti, 1906, p. 29—31).

41 — Du-te, mîndruţă-n grădină,
42 Supt o tufă de gorghină,
43 Că ieste-o şerpoaică sură,
44 Pă gură verin îi cură,
f 45 Pă coadă d-amar picură.
46 Ţine, mîndră, paharu
47 Şi-ţ picure d-amaru.

---

48 — Bea, bea, bea, frătiţu meu,
49 Vinuţ roşu din canceu,
50 Tomna amu-am băut şi eu.
51 — Ba io, soră, că n-oi bea,
g 52 Că-i otravă d-aceia rea.
53 — Bea, numa bea, dragu meu,
54 C-amu i-am băut şi eu.
55 O-nghiţit de două ori,
56 Şi-o grăit de nouă ori:
57 —Mărita-te-ai mărita,
58 Cînd oi juca nunta ta.

---

a'''' 59 Şi la uliţ-o alergat

---

60 Şi din grai aşa-o grăit:
b'''' 61 — Ie-mă, bade, dacă-ţ plac,
62 Că tu cîte mi le-ai spus,
63 Pă tăte le-am amplinit.

---

64 — Io, mîndruţă, te-aş lua,
e'''' 65 Da tu porţi otrava-n brîu;
66 Otrăvişi pe frate-tău,
67 Şi dacă ti-i mînia,
68 Şi cu mini-i face-aşa.

---

69 — O săraca, vai de mine,
h 70 Pîntr-un cîne de drăguţ,
71 Otrăvii a mieu frătuţ!

(text cules de la Mărie Pop)

Unităţile de structură desprinse şi aici sînt:
a (v. 1—4), a′ (v. 12), a″ (v. 21), a‴ (v. 30), a″ ″ (v. 59), situaţie iniţială;
b (v. 5), b′ (v. 13—14), b″ (v. 22—23), b‴ (v. 31—32), b″ ″ (v. 60—63) replica fetei;
c (v. 6—9), c′ (v. 15—18), c″ (v. 24—27), c‴ (v. 33—38), c″ ″ (v. 64—68) replica băiatului;
d (v. 10—11), d′ (v. 19—20), d″ (v. 28—29), d‴ (compus din şirul de trei subunităţi: e — v. 39 — 40, f — v. 41—47, g — v. 48—58), d″ ″ (cuprins în subunitatea h) (v. 69—71) replica în acţiune a fetei.

$A = a, a', a'', a''', a''''$, $B = b + c + d$, $b' + c' + d'$, $b'' + c'' + d''$...

Structura este deci din nou $(A + B)^n$.

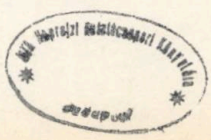
Subunităţile care intervin în interiorul secvenţelor părînd a strica simetria structurii (e, f, g, h) sînt însă cerute de o lege internă a ritmicităţii liniei epice. Ceea ce pare a strica simetria este numai marca punctării deznodămîntului.

★

Remarcăm că, în situaţii tematice diferite, analiza a descifrat structuri identice:
— A = situaţie iniţială;
— B = secvenţă de conţinut;
— în poziţie $A + B^n$ sau $(A + B)^n$;
— structura secvenţei B — de conţinut — este şi ea constantă $b + c\,(+\,d)$..., fiecare element avînd o funcţie precisă: *replică 1 + replică 2*...

★

(II) Variantele păstrate parţial le-am inclus în categoria de grad de conservare 2. Încercăm—prin raportare la variante consemnate cu valoare



antologică, valoare dată şi de complexitatea lor narativă — să vedem ce anume este conservat în textele pe care le-am detectat ca făcînd parte din această categorie. Iar apoi, prin raportare de această dată la modelul structural descifrat anterior, vom căuta un enunţ al funcţiei lui în conservarea textului.

(IIa) Este vorba mai întîi de varianta cîntecului pe tema „Şarpele"[9]*:*

1 La marginea drumului,
2 Lucea floarea rîtului,
3 Da nu-i floarea rîtului,
4 Ce sînt ochii şarpelui,
a 5 Bulbucaţi ca ş-on inel,
6 C-o-nghiţit un voinicel.
7 L-o-nghiţit de jumătate,
8 Jumătate nu-l mai poate,
9 Dă cuţite ascuţite,
10 Şi de feri niruginite.

11 Că mă-sa l-o blestemat,
b 12 Cînd o fost micuţ băiat,
13 Că cu mîna i-o dat ţîţă,
14 Blăstămîndu-l din guriţă:

15 — Creşti, puiu meu, creşte-ai mare,
16 Da şi fii cu supărare,
17 Pîn ce somnu-ţi m-ai trezit
c 18 Şi ţîţele mi le-ai supt.
19 Cînd îi vini din armată,
20 Şerpele şi ti-nghiţească.

21 Cînd i-o fost viaţa mai dragă
d 22 Şi viniră dreptu-i, dragă,
23 Colea lîngă un arac,
24 Iac-on şarpe l-o apucat.

25 Cîţi drumari p-acol' trecea,
26 Tăţi stătea şi să uita,
27 Voinicu le cuvînta:
28 — Hoi, drumari, drumarilor,
e 29 Nu stareţ, nu vă uitaţi,
30 Ci veniţi şi m-ajutaţi,
31 Că de-aicea de mi-i scoate,
32 Voi sluji pînă la moarte.
33 Voi sluji cu bucurie
34 Şi fără nici o simbrie.

35 Şarpile le-o cuvîntat:
36 — Hoi, drumari, drumari marei,
37 De noi nu v-apropiaţi,
f 38 Că de veţi apropia,
39 Pe-acest voinic l-oi lăsa
40 Şi de voi m-oi apuca.
41 Că doar mă-sa mi l-o dat
42 Cînd o fost mic înfăşat.

(text cules de la Mărie Pop)

Unităţile structurale ale fragmentului de mai sus sînt:

a (v. 1—10) situaţie iniţială constatată în prezent;
b (v. 11—14) explicaţie în trecut pentru situaţia prezentă;
c (v. 15—20) completarea explicaţiei situaţiei prezente constatate, deci b — c sînt punct de sprijin al lui a în anterioritate;
d (v. 21—24) revenire în situaţia prezentă, regăsirea la situaţia iniţială după bucla b — c;

[9] Categoria „Fantastice", nr. 7, rezumat: „Copilul din pîntece sau din leagăn nu-şi conteneşte plînsul şi de aceea mama îl urgiseşte să fie supt de şarpe. După ce creşte, e prins în cîmp de Şarpele ce crescuse sub talpa casei odată cu pruncul. Şarpele nu-l poate înghiţi decît pe jumătate, din pricina armelor şi a curelelor din cingătoare. Apare un viteaz călăreţ, care, la rugămintea voinicului, se apropie şi loveşte balaurul fără a-l putea ucide. Cuprins de mare furie, Şarpele urmăreşte pe călăreţ şi e gata să-l prindă, cînd viteazul, scăpărînd din amnar, dă foc cîmpului. Şarpele e cuprins de flăcări şi tăiat în bucăţi. Revenind la voinic, călăreţul salvator îl scaldă în baie de lapte, fără ca totuşi să-l poată scăpa de la moarte [...]" (*op. cit.*, p. 112).

e (v. 25—34) comentariu din punctul de vedere 1 al situaţiei — are punct de referinţă a — d;

f (v. 35—42) comentariu din punctul de vedere 2 al aceleiaşi situaţii — are punct de sprijin în argumentare în b — c.

Dacă notăm secvenţele ce ţin de enunţarea situaţiei cu *A*, iar cele ce ţin de comentariul ei cu *B*, ne aflăm din nou în faţa unui text de structura binară *A* + *B*. De data aceasta însă *A* + *B* constituie numai partea de comentariu liric al cîntecului (rostirea blestemului şi comentariul actanţilor) din contextul epic, pe care însă nu l-am putut obţine, informatoarele neaducîndu-şi aminte să fi ştiut vreodată mai mult [10].

Subliniem că nu ne pare întîmplătoare legătura între cantitatea de text conservată şi structura ei.

(*IIa'*) *Varianta următoare este identică structural*:

1 Foaie verde-a bobului,
2 Pe marginea drumului,
3 Lucea floarea cîmpului,
4 Da nu-i floarea cîmpului,
5 Ce sînt ochii şarpelui,
a 6 Bulbucaţ ca ş-un inel,
7 C-o-nghiţit un voinicel.
8 L-o-nghiţit de jumătate,
9 Jumătate nu-l mai poate,
10 Dă cuţîte ascuţîte
11 Şi dă fere ruginite.

---

12 — Hai, drumari, drumarilor,
13 Nu stareţi şi vă uitaţi,
e 14 Ci viniţi şi m-ajutaţi,
15 Dă la şarpe mă scăpaţi.
16 Dă la şarpe dă mi-i scoate,
17 Voi sluji pînă la moarte.

---

18 Şarpele-aşa cuvînta :
19 — Hoi, drumari, drumari marei,
20 Nu v-apropiaţi de noi,
f 21 Că maică-sa mi l-o dat
22 Cînd o fo mic înfăşat,

---

23 Cu mîna ţiţă i-o dat,
b 24 Din gură l-o bestemat :

---

25 — Sugi, fiule, suge dragă,
26 Suge-ţi-ai viaţa-ntreagă,
e 27 Cînd ţi-o fi lumea mai dragă,
28 D-oi trăi şi n-ai noroc,
29 D-oi muri şi arz în foc.
30 D-oi trăi şi n-ai ticneală,
31 Dă-i muri şi arz în pară.

(text cules de la Marcela Gal)

Unităţile de structură sînt aceleaşi :
a (v. 1—11); b (v. 23—24); c (v. 25—31); e (v. 12—17); f (v. 18—22); d lipseşte nemaifiind util prin schimbarea ordinii secvenţelor. Ordinea din textul de mai sus este mai explicită în raportul dintre subsecvenţele sau unităţile lui *A* şi cele ale lui *B*, sprijinul de argumentare pe care comentariul din f îl găsea în b — c este evidenţiat aici în plus şi de ordonarea lor în înşiruirea din text.

[10] Dealtfel şi textul publicat de Ion Bradu în volumul amintit (p. 99) este de întinderea doar a cuprinsului liric de care vorbeam : „Pe marginea drumului,/ Luce floarea rîtului,/ Da nu-i floarea rîtului,/ Ci îs ochii şarpelui./ Sclipesc ca şi un inel,/ C-o-nghiţit un voinicel./ Drumarilor de pe drum,/ Voinicu le zice amu :/ — Hai, voinici de forma me,/ Scoateţi-mă de la rău,/ Dac-aveţi pă Dumnezău !/ Şarpele din grai grăia :/ — Mereţi voi în drumu vost,/ Numai noi ştim tîrgu nost' !/ Maică-sa mi l-o dat mie/ Cînd o fost mic în faşie./ Cu mîna l-o legănat,/ Cu gura l-o blăstămat :/ — Hoi, fiuţ, fiuţul meu,/ Mînce-ţi şerpii trupul tău,/ Cum mi-ai rupt tu pieptul meu !/ Mînce-ţi şerpii maţăle,/ Cum mi-ai rupt tu braţele !".

(IIb) O variantă a cîntecului „Nevasta fugită”[11]:

1 Pe sub deal, pe sub pădure,
2 Merge-o nevăstuică-n lume,
a 3 C-un copil nebotezat
4 Şi de maică-sa lăsat.

b 5 Copilaşu tot plîngea

6 Şi maică-sa-l alina:
c 7 — Copile, nu plînge tare,
8 Că mi-or ieşi hoţii-n cale.

a′ 9 Bine vorba nu sfîrşea,
10 Hoţii-n cale le ieşea.

b′ 11 Şi o rugară frumos
12 Să pună copilaşu jos.

13 — Ieu copilu nu l-oi pune,
14 Ci l-oi duce tot cu mine,
15 Şi l-oi pune su tufiş,
c′ 16 Şi i-oi face-un legăniş;
17 Dar cine l-a legăna,
18 Ori vîntu cînd va sufla;
19 Pe ochi cine l-a spăla,
20 Ori ploaia cînd va ploua.

(text cules de la Marcela Gal)

Regăsim aceleaşi unităţi structurale în poziţie identică:
a (v. 1—4) situaţie 1;
b (v. 5) acţiune 1;
c (v. 6—8) replica 1;
a′ (v. 9—10) situaţie 2;
b′ (v. 11—12) acţiune 2;
c′ (v. 13—20) replica 2.

Dacă a şi a′ le notăm cu A, iar B rămîne acelaşi simbol al lui $b + c$ şi respectiv $b' + c'$, structura textului este $(A + B)^n$, structură ce ne aminteşte de aceea descifrată în categoria precedentă.

Acţiunea epică propriu-zisă a textului nu mai apare aici, varianta aceasta, ca şi cea discutată anterior, comunică doar situaţia iniţială însoţită de comentariul liric, lăsînd nerezolvată desfăşurarea naraţiunii.

(IIc) În aceeaşi categorie de păstrare parţială a textului, menţionăm o variantă de „Ilincuţa Şandrului”[12]:

1 Colo-n deal, pă dup-on deal,
a 2 Ieste-un Petre crîjmar mare,
3 Ş-are-o fată dă Leanca;
4 Dă mîndră şi dă frumoasă,
5 Cărţi pîn ţară îş trimasă
6 Şi vin turcii s-o peţească.

[11] Categoria „Familiale”, ciclul „Soţii”, nr. 288, rezumat: „Părăsindu-şi soţul şi gospodăria, nevasta fuge de acasă. [...] Fuge cu pruncul [...] Hoţii îi cer să-şi lase pruncul [...]” (*op. cit.*, p. 213). Varianta din antologie cuprinde acţiunea duşmănoasă a hoţilor: „Foaie verde, rugi de mure,/ Pe din vale de pădure/ Fuge-o nevastă-n lume,/ Alungată de bărbat,/ C-un pruncuţ nevinovat./ În pădure o întrat,/ Pe sub umbra fagilor,/ La răcoarea brazilor./ Pruncuţu amar plîngea,/ Maică-sa din grai grăia :/ — Taci tu, taci, tu, pruncule,/ Taci, tu, taci, tu, dragule/, C-aicea îi codru mare/ Şi ni-or ieşi hoţii-n cale !/ Bine vorba n-o sfîrşit,/ Hoţii în drum s-o nimerit./ — Tu, nevastă tinerea,/ Tu, nevastă frumuşea,/ Ţîpă pruncuţu din braţă/ Şi hai cu noi în finaţă./ — Ba pruncu nu l-oi ţipa,/ Că mă doare inima,/ Că io îi sînt măicuţa,/ Şi m-a bate Dumnezeu,/ De arunc ce este-al meu./ Dar hoţii n-o ascultau,/ Pruncu din braţe-i smulgeau,/ Măicuţa tare plîngea/ Şi cu lacrimi se ruga :/ — Frunzuliţă stăjerel,/ Mai lăsaţi-mă cu el/ Ca să-i fac un legănuţ/ Într-un vîrv de păltinuţ./ Cînd diminiaţa a ploua/ Pruncuţu mi l-a scălda,/ Şi vîntu cînd a sufla,/ Cu drag mi l-a legăna,/ L-a legăna şi-a cînta,/ Jalea lui şi jalea mea !” (E. Nicoară şi V. Netea, *Mureş Mureş, apă lină*, Reghin, 1936, p. 37—39).

[12] Încadrată categoriei „Vitejeşti”, ciclul „Cotropitori” (turci—tătari), nr. 54, rezumat: „Plecînd după apă sau măturînd curtea, fata zăreşte în depărtare pe turcii care vin s-o răpească. Ea îşi vesteşte părinţii, care o ascund şi spun turcilor că fata a murit. Dar turcii nu se lasă amă-

7 Cînd îi joi diminiaţa,
8 Dămineaţa să scula,
9 Şi pă cap să pchieptăna,
10 Şi pă obraz să spăla,
11 Şi în casă-ş mătura,
12 Şi ieşi cu gozu-afară,
13 Să uită-nspre răsărit
14 Şi vede turcii venind,
15 Şi-n casă o repezît,

16 Şi din grai aşa-o grăit :
b 17 — Vezi, tătică, tat-a meu,
18 Mînce-ţi focu crîjma ta,
19 Spusu-ţi-am că m-a mînca.

20 — Nu ti teme, fata mea,
c 21 Pînă capu-n sus mi-a sta,
22 Io la turci tă' nu te-oi da.

a′ 23 Bini vorba n-o sfîrşit,
24 Turcii-n casă-o şi pornit.

b′ 25 — Bună ziua, crîjmar mare!

26 — Sănătate, turcilor,
c′ 27 Şedeţi, turci, şi hodiniţi,
28 La noi dacă aţi venit.

b″ 29 — N-am vinit să hodinim,
30 Ci-am venit şi vă peţim.

31 — N-avem fată de peţit,
32 C-am avut şi o murit.
c″ 33 Dacă nu-mi crezi cuvîntu,
34 Hai şi-ţi arăt mormîntu.
35 Dacă nu-i crede nici aşa,
36 Hai şi-ţi arăt şi crucea.

a‴ 37 Pă părinţi i-o omorît,
38 Şi cu fata s-o răpit.

39 Cînd iera-n fundu grădinii,
40 — Lăsaţi-mă, turci, de mînă,
b‴ 41 Şi mă du' şi-mi scol vecinii,
42 Şi-mi îngroape părinţii,
43 Şi nu mi-i mînce cîinii.

44 Şi turcii nu o lăsat
c‴ 45 Ci mai tare-o d-alergat.

(text cules de la Mărie Pop)

Desprindem şi aici unităţile structurale şi secvenţele în care ele se ordonează :
a (v. 1—15) situaţie 1 ;
b (v. 16—19) replica 1 ;
c (v. 20—22) răspuns la replica 1 ;
a′ (v. 23—24) situaţie 2 ;
b′ (v. 25) replica 2 ;
c′ (v. 26—28) răspuns la replica 2 ;
a″ (....)
b″ (v. 29—30) replica 3 ;
c″ (v. 31—36) răspuns la replica 3 ;
a‴ (v. 37—38) situaţie 4 ;
b‴ (v. 39—43) replica 4 ;
c‴ (v. 44—45) răspuns la replica 4 ;
în care $A = a, a', a'', a'''$ şi $B = b + c,\ b' + c',\ b'' + c'',\ b''' + c'''$. Observăm că structura textului este aceeaşi : grupul secvenţional $(A + B)$ repetat de n ori, în cadrul căruia se respectă binaritatea termenului B, în două elemente-replici. Îi lipseşte şi acestei variante continuitatea firului epic, în timp ce cel liric este susţinut, eventual tocmai de acest model compoziţional constant.

giţi, ci o caută şi chinuiesc pe părinţi pentru a-i face să mărturisească adevărul. În cele din urmă fata este descoperită, şi turcii se îndreaptă cu dînsa spre ţara lor. Pe cînd trec Dunărea, fata cere turcilor să o dezlege, pentru a-i uşura chinurile, şi se aruncă în apă, preferînd să moară decît să rămînă captiva lor" (*op. cit.*, p. 138—139).

La capătul celor analizate pînă aici ne exprimăm părerea — firește doar ca ipoteză în faza prezentă a cercetărilor noastre — potrivit căreia structura textelor este aceea care a operat ca instrument de conservare. Am văzut că structura simplă — binară la diverse nivele de unități compoziționale, cu simetrii exacte — este constantă pentru textele conservate în formă completă (categoria de grad de conservare 1). Trecînd la categoria de grad de conservare 2 (variante parțial doar păstrate), credem că nu este nerelevant faptul că textul păstrat răspunde din punctul de vedere al structurii compoziționale aceluiași model. Ipoteza noastră rezultă din răsturnarea termenilor afirmației de mai sus, adică structura desprinsă a operat ca instrument de conservare; cînd ea a cuprins întreaga temă epică împreună cu comentariul liric, textul a fost păstrat în formă completă; cînd ea a cuprins doar parțial tema epică, aceasta cunoscînd și o dezvoltare structurată deosebit, cea din urmă nu a avut un imperativ de menținere în modelul simplu, simetric și de mare frecvență comentat aici.

★

(III) Următoarea categorie de variante în grad de conservare 3 nu va fi amintită decît pentru a completa tabloul ilustrativ al cîntecului epic în zona testată. Categoria interesează mai puțin în ceea ce privește modelul ca instrument conservator, dar o continuitate cu precedentele există firește. Să ne amintim că variantele cuprinse în categoria II se prezentau ca păstrătoare ale componentei cu precădere lirice a cîntecului. Constatarea este afirmată în continuare prin temele menținute doar în fragmente motivice disparate. În forma prezentă nu numai că este menținut doar conținutul liric, dar și funcțional se produce o mutare categorială. Aceste fragmente au devenit cîntece lirice. În felul acesta ne-a fost comunicat textul următor, fragment al unei probabile variante de „Blestemul mîndrei" [13]. Din contextul epic a rezistat doar următorul fragment axat în conținut pe rostirea blestemului, formă a cîntecului liric:

(IIIa)

a
1 Dă la noi a treia casă
2 Este-o fată ș-o nevastă.
3 Acolo la casa-aceea
4 Badea calu-ș potcovea
5 Și mîndra din graiu-ș grăia:

b
6 — Bădiță, bădiță-a meu,
7 Inde-z gheț tu calu tău?

c
8 — Mîndră, mîndruliță mea,
9 Nici îl găt în pripojie,
10 Nici îl gătu-n mînie.
11 Și-m aduc altă nevastă.

d
12 Și mîndra din graiu-ș grăia:
13 — Bădiță, bădița a meu,
14 Ajută-ți Dumnezeu,
15 Să ti-nsori de nouă ori,
16 Să-ți aduci nouă muieri;
17 Mai pe urmă-o păuniță,
18 Să te poarte de botiță,
19 Să vii și la a mea ușiță,
20 Să-z dau coajă de mălai,
21 Coaptă de la Sîn Mihai.

(text comunicat de Vasile Jarca, de 45 ani, satul Voivozi, comuna Popești)

[13] Face parte din categoria „Familiale", ciclul „Îndrăgostiții", nr. 245, rezumat: „Voinicul își pregătește calul de plecare. Mîndra îl roagă s-o ia cu dînsul, făgăduindu-i să-l însoțească cu dragoste pretutindeni. Cum voinicul refuză s-o ia, îl ajunge blestemul ei" (*op. cit.*, p. 200).

Structura lui este din nou cea descifrată în textele anterioare :
a (v. 1—5) situaţie iniţială ;
b (v. 6—7) replică fată ;
c (v. 8—11) replică fecior ;
d (v. 12—21) replică fată.

$A = a$, $B = b + c + d$, structura fiind reprezentată de formula $(A + B)$ nerepetată.

Mutarea dintr-o categorie în alta, pomenită mai sus, este dovedită şi de contextul în care a fost comunicat la culegere cîntecul : fragmentul acesta este desprins de noi din suita unor motive de cîntec liric propriu-zis [14].

★

Ataşată acestei categorii menţionăm în încheiere următoarea situaţie, pentru a releva încă o posibilă treaptă în dispariţia textului de cîntec epic în zona discutată. Este situaţia în care temele cîntecului epic — sugerate cu insistenţă informatorilor — nu sînt recunoscute decît în alte forme de expresie. Ele nu găsesc punct de sprijin în bagajul repertorial decît în forma cîntecului liric propriu-zis sau, mai des, al romanţei. Nu discutăm criteriul estetic — sau non-estetic — care ar dicta preferinţa în această situaţie, dacă putem vorbi de o alegere, dar în desfăşurarea procesului discutat ni se pare interesant acest moment în care — de pildă — la amănunţita narare a cîntecului „Moşneagul" [15] informatorul comunică textul următor, ca fiind haina poetică cunoscută a celor sugerate de noi :

(*IIIb*)

1 Într-o grădiniţă,
2 Supt un lemn stufos,
3 Melu cu Ileana
4 Şade-n iarbă jos.
5 Ş-amîndoi într-una
6 Ei odată plîng.
7 Melu plînge de jalea Ilenii,
8 — Joară tu, Ileană,
9 Pe onoarea ta
10 Căci trei ani de zile
11 Nu te-i mărita.
12 La-şti trei ani de zile
13 Este-o nuntă-n sat,
14 Nunta Ilenii
15 C-un tînăr băiat.

(text notat de la Marcela Gal)

Am insistat, în acelaşi sens, pentru a obţine informaţii privitoare — de pildă — la existenţa eventuală a unui text de „Soacra rea" [16]. Aşa

[14] Textul a fost comunicat în suita următoarelor motive : „Bagă, Doamne, luna-n nori,/ Şi mă du indi mi-i dor ;/ Bagă, Doamne, luna-n stele,/ Şi mă du după-aicele,/ Pă braţele mîndrii mele ;/ [...] Susu-i luna-n două coarne,/ Badea-a meu d-asară doarme [...]".

[15] Face parte din categoria „Familiale", ciclul „Soţii", nr. 290, rezumat : „Căpătînd fiu abia la vreme de bătrîneţe, părinţii îl cresc, îl logodesc şi-l însoară. Îndată după nuntă, feciorul e luat la cătănie. El lasă vorbă să-l aştepte şapte, sau nouă, ani, luni şi săptămîni. Nevasta se remărită înainte de împlinirea soroculuí. În ziua nunţii socrul pleacă la cîmp supărat, taie şi scoate via, aruncînd peste gard viţa cu struguri. În acest timp soseşte un soldat. Întrebînd pe bătrîn şi aflînd pricina necazului, ostaşul porneşte cu moşneagul acasă, unde, deşi nepoftit, se poartă ca un nuntaş, ducîndu-şi singur calul în grajd şi aşezîndu-se între meseni. Cerînd să închine şi el în cinstea miresei, strecoară inelul său în paharul acesteia sau i-l oferă în dar. Femeia recunoaşte astfel pe soţul plecat. Ea spune nuntaşilor vestea cea mare şi nunta se sparge [...]" (*op. cit.*, p. 215—216).

[16] Din categoria „Familiale", ciclul „Părinţi şi copii", nr. 306, din rezumat citãm : „... tînărul soţ îşi lasă soţia în paza mamei lui. Soacra îşi asupreşte nora, apoi o închide în pivniţă sau într-o cămară întunecoasă. La întoarcerea soţului, ea îi spune că soţia i-a murit înecată [...]" (*op. cit.*, p. 222).

cum în cazul precedent a fost recunoscut jurămîntul nerespectat al tinerei logodnice şi el a fost punctul de naraţie care a declanşat comunicarea textului — coincident tematic — al romanţei, în cazul următor a fost regăsit doar sîmburele de conflict între soacră şi noră şi informatoarea a comunicat de această dată texte de cîntec liric propriu-zis :

(*IIIc'*)

1 Foaie verde de secară,
2 Mai zî, bade, mai zî iară,
3 Hora ce mi-ai zîs-o-aseară ;
4 Că de-acasă-am auzit,
5 Cum, bădiţă, m-ai horit ;
6 Şi pîn' horă-aşa-mi ziceai
7 Că tu pe mine mă vrei.
8 Mă-ta sta şi te-asculta,
9 Pe noi doi ne blestema,
10 Şi mă mărit şi am noroc,
11 Că io-n casa ii n-am loc ;
12 Şi mă mărit şi am ticneală,
13 Că ia nu mă vrea de noră.
(...)

(*IIIc''*)

1 — Măi bădiţă, satu-i plin
2 De noi doi că ne iubim.
3 — Las' să fie plin şi ras,
4 Ieu dă tine nu mă las.
5 Şi ştiu că lumea-o crăpa,
6 Dă tine nu m-oi lăsa.
7 — Spune-i, bade, la mă-ta,
8 Mănînca-o-ar temniţa,
9 Şi-ngrădească uliţa,
10 Să ne strîce dragostea ;
11 Cu nuiele de-amălin,
12 Noi doi şi nu ne iubim ;
13 Cu nuiele de-arăchită,
14 Io şi nu te fi ştiută.

(texte comunicate de Marcela Gal)

Nu detaşăm încă situaţia aceasta ca o a patra categorie în şirul celor discutate, deoarece faptele ce o clădesc îşi pot afla ipoteze de existenţă diferite.

a) Există posibilitatea ca cele cuprinse de noi aici să nu fie rezultatul unei dispariţii treptate, cum am văzut în cazurile precedente, certe din acest punct de vedere.

Temele testate de noi nu au cunoscut poate în zona de referinţă forma de cîntec epic, caz în care comunicarea lirică să fie nu un fenomen recent, ci chiar iniţial.

b) Nu excludem nici posibilitatea constituirii variantelor discutate într-o eventuală categorie separată. Aceasta în cazul în care un acelaşi fundal conflictual ar fi înlesnit substituirea în timp a cîntecului epic cu cel liric. Sau, cînd evoluţia s-ar referi la rezistenţa formei lirice în defavoarea cîntecului epic, în cazul existenţei lor paralele.

★

Cele cîteva pagini ale analizei noastre au urmărit a da o imagine a situaţiei textului de cîntec epic în zona Marghita a judeţului Bihor. Desigur că imaginea rezultată dintr-o anchetă de suprafaţă poate şi trebuie a fi completată, confirmată sau infirmată în unele puncte, adîncită etc.

Pentru moment situaţia prezentată de noi poate fi rezumată în următoarele :

1. Nu am găsit cîntec epic în repertoriul activ al informatorilor — aceasta fiind prima formă de abandonare a lui.

2. Ceea ce a scos la iveală sondarea în memoria informatorilor cu privire la un repertoriu abandonat le-am inclus în categorii vizînd ponderea cantităţii de „conservat" şi a celui de „abandonat".

Cele mai bine păstrate în memorie sînt textele construite pe un anume model compoziţional, pe care, regăsindu-l şi în textele reconstruite parţial, l-am considerat ca un instrument care a funcţionat în favoarea cantităţii de „conservat" a textului epic, în procesul evoluţiei actuale a epicii versificate.

3. Pe de altă parte, căutînd a stabili apartenenţa de gen a celor comunicate de informatori, am considerat ca un al doilea instrument, în procesul discutat, preferinţa pentru elementul liric. Şi aici sînt două trepte, ca şi în cazul precedent : fie că din textul cîntecului epic memoria reconstituie azi doar comentariul liric, fie că textul epic este complet abandonat, iar conţinutul lui tematic este purtat exclusiv de cîntecul liric.

Repetăm afirmaţia potrivit căreia constatările noastre sînt puncte de pornire în aprecierea unui proces ce trebuie în continuare cercetat, proces analizat aici pe realităţi constatate în zona Marghita, dar pentru care zona aceasta nu este o singularitate, procesul putînd fi cercetat în prezent în numeroase alte contexte folclorice zonale.

MOTIFS ÉPIQUES DE LA POÉSIE FOLKLORIQUE DE LA ZONE MARGHITA —DÉPARTEMENT DE BIHOR

RÊSUMÊ

Notre étude essaye de surprendre l'existence actuelle de la poésie populaire épique d'une zone folklorique du nord-ouest de notre pays.

L'état que nous avons surpris peut être ainsi résumé :

1. Le chant populaire épique est absent du répertoire actif des sujets que nous avons interrogés (il s'agit de sujets-types pour notre recherche) ;

2. Le matériel obtenu en appelant à la mémoire des sujets en ce qui concerne un répertoire abandonné a été inclus en catégories établies par rapport aux quantités de «conservé » et «abandonné » du texte. Les mieux conservés dans la mémoire des sujets sont les textes correspondant à une certaine structure. En retrouvant la même structure dans les fragments survivants des autres textes, nous avons considéré cette structure comme un instrument qui a fonctionné en faveur de la quantité du «conservé » dans le procès de l'évolution actuelle de la poésie populaire ;

3. Comme un second instrument du même procès nous avons considéré la préférence pour l'éiément lyrique. On surprend ici deux possibilités: soit que la mémoire des sujets reconstitue aujourd'hui seulement le commentaire lyrique de l'ensemble du chant épique, soit que le texte ait été totalement abandonné et son contenu thématique véhiculé par un chant lyrique proprement- dit.

STUDIU MATEMATIC COMPARATIV AL UNOR VARIANTE ROMÂNEŞTI ALE BALADEI *MEŞTERUL MANOLE*

ION RĂDOI

INTRODUCERE

Balada *Meşterul Manole*, cunoscută în terminologia românească de specialitate şi sub denumirea de „legendă a mănăstirii Curtea de Argeş", este una dintre producţiile folclorice cele mai răspîndite, motivul despre „jertfa zidirii" fiind consemnat la români, greci, bulgari, maghiari, sîrbi, ţigani [1].

Prima variantă românească a acestei balade a fost publicată de Vasile Alecsandri în anul 1853. Textul acestei balade a fost retipărit în toate provinciile locuite de români, a intrat în manualele şcolare, a început să circule sub forma copiilor manuscrise, contribuind astfel la răspîndirea motivului despre „zidirea femeii" şi la crearea unor variante cu specific local, fiind consemnate un număr de 165 de variante româneşti [2].

Avînd în vedere numărul relativ mare al variantelor, problema unei ierarhizări, în sensul unei subordonări structurale a unor variante faţă de altele, apare naturală.

Se au în vedere îndeosebi clasificările în funcţie de diverşi parametri, care se referă la structura lingvistico-literară a textului şi care să permită extragerea semnificaţiilor celor mai caracteristice. Printre cele 19 variante selectate pentru studiu se află şi varianta lui V. Alecsandri. Criteriul de selecţie a fost acela al repartizării teritoriale a variantelor, urmărind să acoperim o arie geografică cît mai largă. Dintr-un număr de variante culese din aceeaşi localitate de la diverşi informatori, am ales varianta cea mai completă, eliminînd fragmentele de variante.

E firesc să ne punem problema raportului dintre variantele socotite producţii folclorice pure, nealterate de intervenţia culegătorilor, şi varianta lui V. Alecsandri, „îndreptată".

---

[1] I. Taloş, *Meşterul Manole, contribuţie la studiul unei teme de folclor european*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 139.

[2] *Ibidem*, p. 139.

Rev. etn. folc., t. 19, nr. 3, p. 223–238, Bucureşti, 1974

În cele ce urmează, vom face o clasificare globală a variantelor în funcție de mai mulți parametri și vom urmări raportul dintre varianta lui Alecsandri (în legătură cu care sînt exprimate îndoieli referitoare la autenticitatea ei) și celelalte variante.

Se definește o relație binară aptă de a descrie dependența unei balade în raport cu altele, din punctul de vedere al similarității versurilor[3]. Pe baza acestei relații binare se construiește un graf orientat. O primă discuție relativă la graful obținut în acest mod se referă la nucleul grafului. Vom întreprinde o clasificare a variantelor nucleului, adoptînd drept criteriu numărul de variante care le sînt dependente. Deoarece nucleul unui graf are proprietatea remarcabilă de a fi un „adevărat sistem de coordonate la care putem raporta orice vîrf al grafului" [4], în continuare ne vom ocupa doar de variantele care alcătuiesc nucleul. Vom demonstra mai întîi că nucleul găsit este unic.

O altă clasificare a variantelor nucleului se obține în urma analizei paradigmatice cantitative, prin studiul conexității categoriei verbale în fiecare din variantele nucleului [5]. Apoi, pentru fiecare variantă a nucleului, se pune în evidență o variabilă aleatoare. Valorile descrescătoare ale abaterilor medii pătratice ale variabilelor aleatoare, asociate variantelor nucleului, dau o altă clasificare.

Sintetizarea celor trei clasificări particulare este naturală. Octav Onicescu a elaborat o metodă de estimare comparativă a n obiecte descrise de m caracteristici de importanță egală. La sugestia profesorului Solomon Marcus vom aplica această metodă în cazul în care obiectele sînt variantele nucleului.

CLASIFICAREA VARIANTELOR BALADEI *MEȘTERUL MANOLE* DIN PUNCTUL DE VEDERE AL RĂSPÎNDIRII FORMULEI TEMATICE

Am selecționat 19 variante ale baladei în discuție. Fiecare variantă este desemnată de simbolul V urmat de un număr, care este numărul curent al variantei respective în tabloul sinoptic (D) întocmit pentru balada *Meșterul Manole*, versiunea română, de Gh. Vrabie [6]. De exemplu prin V2 a fost desemnată varianta lui G. Dem. Teodorescu care figurează cu numărul de ordine II în tabloul sinoptic (D).

O singură variantă (desemnată prin V 142) nu figurează în tabloul sinoptic (D). Textul acestei variante poate fi găsit în volumul *Folclor din Muntenia și Oltenia* [7] și deoarece aici ea figurează înscrisă cu numărul 142 am notat-o prin V 142.

Variantele V1, V2, V10 se găsesc în *Balade populare românești* [8], V3 și V5 sînt culese de Grigore Tocilescu [9].

---

[3] S. Marcus, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei, 1970, p. 246.

[4] *Ibidem*, p. 287.

[5] S. Marcus, *Introduction mathématique à la linguistique structurale*, Paris, Dunod, 1967, p. 249.

[6] Gh. Vrabie, *Balada populară română*, București, Editura Academiei, 1966, p. 106—107.

[7] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, Editura pentru literatură, vol. V, 1970, p. 319—325.

[8] *Balade populare românești*, vol. II, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 57 și urm.: Meșterul Manole.

[9] Gr. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, București, 1900, p. 18—19, p. 25.

Variantele V8 şi V9 sînt culese de I. Diaconu şi se găsesc în *Ţinutul Vrancei*[10], respectiv în *Folclor din Rîmnicul Sărat*[11].

Aceste variante în număr de 8 sînt considerate de Ion Taloş ca făcînd parte din tipul oltean — muntean — moldovean[12].

În afară de varianta V34 care poate fi găsită în *Folclor din Transilvania*[13], toate celelalte variante sînt culese de Ion Taloş[14].

Fie ξ un număr real, pozitiv şi subunitar. Se defineşte o relaţie de ξ — dependenţă între două variante în modul următor: vom spune că o variantă a se află în relaţie ξ — dependenţă în raport cu o variantă b dacă numărul versurilor lui a care nu se regăsesc în b este egal sau inferior numărului versurilor lui b care nu se regăsesc în a şi dacă, în plus, raportul dintre numărul versurilor comune şi numărul tuturor versurilor lui a este superior lui ξ[15], definiţie care se poate scrie prescurtat[16]:

$$|a - b| \leqslant |b - a| \quad \text{şi} \quad \frac{|a \cap b|}{|a|} \geqslant \xi$$

unde prin $|a|$ s-a notat numărul versurilor variantei a, prin $|a - b|$ textul alcătuit cu versuri din a ce nu se găsesc în b şi prin $|a \cap b|$ numărul versurilor comune.

Enunţăm cîteva propoziţii care relevă dependenţa caracterului relaţiei binare introduse mai sus de numărul subunitar ξ[17]:

Propoziţia 1. Relaţia $R(0)$ este totală.

Propoziţia 2. Relaţia $R(1)$ este relaţie de incluziune între mulţimi.

Propoziţia 3. Pentru $0 \leqslant \xi \leqslant 1$ relaţie $R(\xi)$ nu este tranzitivă.

Propoziţia 4. $R(\xi)$ este reflexivă, oricare ar fi ξ.

Propoziţia 5. Dacă $x\,R(\xi)\,y$, atunci $|x| \leqslant |y|$.

Propoziţia 6. Dacă în graful (V,Γ) există un circuit: $x = (x_1, x_2, \ldots x_k)$, atunci textele $x_1, x_2, \ldots, x_k$ au acelaşi număr de unităţi constitutive.

Propoziţia 7. Dacă în mulţimea V orice două variante au un număr diferit de unităţi, atunci graful (V,Γ) nu are circuite.

Pentru $\xi = 0$ orice două texte sînt în relaţie de dependenţă, iar pentru $\xi = 1$, un text este dependent de un altul dacă şi numai dacă este conţinut în el.

Relaţia de ξ — dependenţă induce un graf (V, Γ)[18] unde:

$$\Gamma x = \{y / y \in V \text{ şi } xR(\xi)y\}$$

Vîrfurile grafului vor fi variantele considerate, iar un arc de la un vîrf x la vîrful y exprimă faptul că y este ξ — dependent de x. Pentru ca

---

[10] I. Diaconu, *Ţinutul Vrancei*, Bucureşti, 1930, p. 254—258.

[11] I. Diaconu, *Folclor din Rîmnicul Sărat*, vol. II, R. Sărat, 1934, p. 40.

[12] I. Taloş, *op. cit.*, p. 165.

[13] *Folclor din Transilvania*, vol. I, Bucureşti, E.P.L., 1962.

[14] I. Taloş, *Balada Meşterului Manole şi variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor", t. VII (1962), nr. 1—2, p. 23 şi urm.

[15] S. Marcus, *Poetica matematică*, p. 246.

[16] T. Bălănescu, *Studiu matematic comparativ al unor variante ale baladei „Miorița"*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 18 (1973), nr. 2, p. 120.

[17] *Ibidem*, p. 120—121.

[18] S. Marcus, *Poetica matematică*, p. 247.

în vîrfurile x și y să avem atît un arc de la x la y, cît și un arc de la y la x este necesar și suficient ca x și y să aibă același număr de versuri și să fie adiacente în graf [19], cu alte cuvinte graful construit în maniera indicată mai sus nu are circuite dacă și numai dacă nu există două variante care să aibă același număr de versuri.

Pentru studiul comparativ al variantelor baladei *Meșterul Manole* am luat $\xi = 0,1$. Alegerea valorii 0,1 este justificată prin aceea că nici una din variante nu are în comun cu o altă variantă o parte reprezentînd un procent inferior lui 10, dar foarte aproape de acesta.

Pentru stabilirea numărului de versuri comune s-a făcut abstracție de ordinea versurilor în cadrul unei variante, iar două versuri din balade distincte au fost considerate comune nu pe baza coincidenței totale, ci au fost admise deosebiri sintactice cu condiția ca ideea poetică să fie aceeași și cea mai mare parte a cuvintelor pline să fie comună. Avînd în vedere relația de 0,1-dependență, se construiește graful din figura 1.

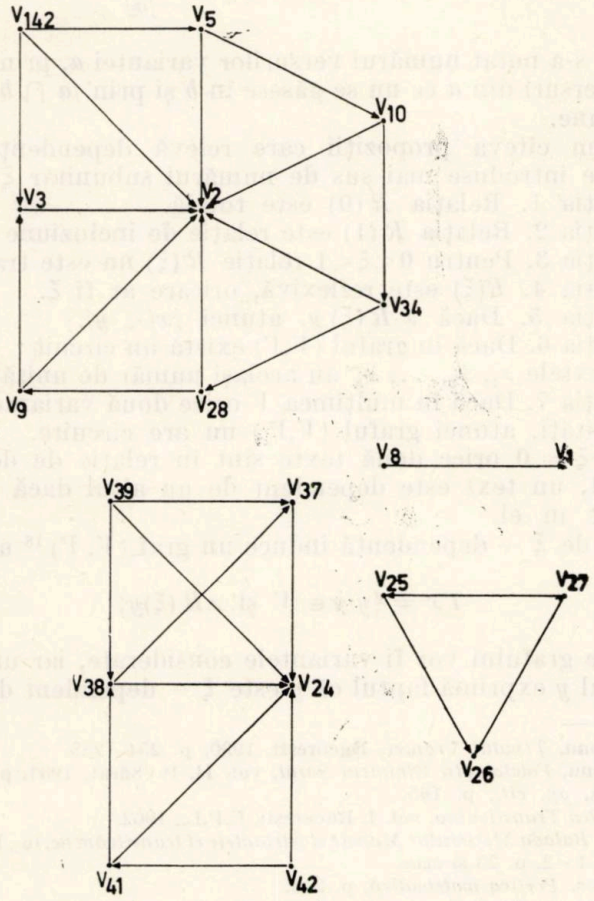


Fig. 1.

[19] *Ibidem*, p. 248.

Pentru acest graf vom căuta să determinăm nucleul (sau nucleele). Un nucleu al unui graf constituie un adevărat sistem de coordonate la care putem raporta orice vîrf al grafului [20], deci un sistem în raport cu care se poate defini poziţia fiecărei variante. Analogia cu sistemul de coordonate se referă atît la independenţa mutuală a elementelor unui nucleu, cît şi la faptul că orice element al grafului e corelat cu nucleul.

Nucleul se comportă deci ca un sistem de vectori independenţi, acest sistem avînd un caracter maximal, în sensul că prin adăugarea unui nou „vector" (adică vîrf al grafului) sistemul îşi pierde independenţa [21].

Graful din figura 1 are patru componente conexe şi se observă că nici o componentă conexă nu conţine circuite (explicabil, întrucît în caz contrar ar fi trebuit să avem două variante cu acelaşi număr de versuri şi pentru variantele considerate nu există aşa ceva).

Pentru determinarea eventualelor nuclee este suficient să se determine eventualele nuclee ale fiecărei componente conexe.

Componenta C_1 are varianta V2 punct terminal. Mulţimea {V2} fiind şi exterior stabilă, rezultă că $N_1 = \{V2\}$ este unicul nucleu al subgrafului $(C_1, \Gamma C_1)$, unicitatea rezultînd din faptul că subgraful nu are circuite [22].

Componenta conexă C_2 are ca punct terminal $T_2 = \{V1\}$. Mulţimea T_2 fiind şi exterior stabilă, rezultă că $N_2 = \{V1\}$ este nucleu al subgrafului $(C_2, \Gamma C_2)$. Nucleul $N_2 = \{V1\}$ este unic, deoarece subgraful nu are circuite [23].

Componenta conexă C_3 are ca punct terminal $T_3 = \{V24\}$. Mulţimea {V24} este şi exterior stabilă, prin urmare $N_3 = \{V24\}$ este unicul nucleu al subgrafului $(C_3, \Gamma C_3)$ [24].

Componenta conexă C_4 are ca punct terminal $C_4 = \{V26\}$. Mulţimea {V26} este exterior stabilă, deci unicul nucleu pentru subgraful $(C_4, \Gamma C_4)$ este $N_4 = \{V26\}$, subgraful neavînd circuite [25].

Deci nucleul grafului (V, Γ) este :

$$N = N_1 \cup N_2 \cup N_3 \cup N_4 = \{V2, V1, V24, V26\}.$$

Graful neavînd circuite, rezultă că acesta este unicul nucleu al grafului (V, Γ) [26]. Aceasta înseamnă că nici una din variantele V2, V1, V24, V26 nu este 0,1-dependentă de vreuna din celelalte trei, adică ele sînt mutual 0,1-independente.

Unicitatea nucleului ne asigură că patru este numărul maxim de variante 0,1-independente faţă de care toate celelalte variante sînt 0,1-dependente.

---

[20] *Ibidem*, p. 287.
[21] *Ibidem*.
[22] S. Rudeanu, *Notes sur l'existences et l'unicité du noyau d'un graphe*, în „Revue française de recherche operationnelle", 1964, no. 33.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.

Vom face o clasificare a variantelor nucleului, adoptînd drept criteriu numărul de variante care le sînt 0,1-dependente [27]. Deoarece față de varianta V2 sînt 0,1-dependente șapte variante, față de V24 patru variante, față de V26 sînt 0,1-dependente două variante, iar față de V1 este 0,1-dependentă o singură variantă, rezultă conform criteriului enunțat că ordinea variantelor e următoarea:

1) V2; 2) V24; 3) V26; 4) V1.

Discuția purtată în jurul ierarhizării variantelor nucleului grafului din figura 1, din punctul de vedere al răspîndirii formulei tematice, evidențiază un loc privilegiat variantei V2 (*Meșterul Manole* — variantă din colecția G. Dem. Teodorescu) față de ansamblul celorlalte variante și, surprinzător, rezervă ultimul loc variantei lui V. Alecsandri, notată V1, care este considerată varianta clasică a baladei în discuție.

STUDIUL CONEXITĂȚII CATEGORIEI VERBALE PENTRU VARIANTELE NUCLEULUI

Studiul conexității categoriei verbale se bazează pe noțiunea de conexitate slabă a unui text în raport cu o categorie gramaticală [28]. A fost aleasă pentru studiu tocmai categoria verbală, deoarece componentele de conexiune slabă în raport cu diferite valori temporale se dovedesc semnificative, capabile să diferențieze mai bine variantele.

H. Peukert [29], citat după Lorenzo Renzi [30], afirmă: „Formula verbală devine în dicțiunea poeziei populare un element substanțial de stil, o formulă poetică cu funcție specifică, de creare a expresivității".

Pentru variantele nucleului, conexitatea slabă a fost studiată în raport cu următoarele mulțimi de valori ale categoriei verbale: 1) indicativ prezent, IP; 2) indicativ perfect simplu, IPS; 3) indicativ imperfect, II; 4) indicativ perfect compus, IPC; 5) subjonctiv prezent, SP; 6) viitor întîi, V1; 7) participiu, P; 8) gerunziu, G; 9) condițional optativ prezent, COP.

Fiecărei variante îi asociem un vector ale cărui componente reprezintă numărul de componente slab conexe relativ la mulțimile de valori gramaticale stabilite mai sus.

Prin procedeul indicat, vectorul asociat variantei V2 este:

V2 (23, 28, 12, 0, 12, 14, 0, 2, 0).

Dacă vom nota cu $V_1, V_2, \ldots, V_n$ valorile categoriei G și cu p_i numărul de componente slab conexe ale valorii $v_i (1 \leqslant i \leqslant n)$, în varianta considerată obținem o matrice avînd un număr de linii egal cu numărul

---

[27] S. Marcus, *Poetica matematică*, p. 249.

[28] *Ibidem*, p. 236 și urm.

[29] Apud L. Renzi: H. Peukert, *Die Funktion der Formel im Volkslied*, în volumul *Poetics*, p. 531.

[30] L. Renzi, *Stilul tradițional al cîntecelor bătrînești. Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972, p. 477.

variantelor. În cazul nostru matricea va avea un număr de 4 linii şi 9 coloane (vezi tabelul 1).

Tabelul 1

	IP	II	IPC	IPS	SP	V_1	P	G	COP	TOTAL
V2	23	28	12	0	12	14	0	2	0	91
V1	13	18	3	1	11	1	1	0	0	48
V24	9	9	13	1	3	6	0	0	0	41
V26	8	3	8	0	0	7	0	0	2	28

Structura unei anumite categorii gramaticale într-un text este cu atît mai conotativă cu cît componentele de conexiune slabă ale valorilor ei sînt mai numeroase [31]. Astfel categoria timpului s-a dovedit foarte conotativă în varianta V2 (91 componente de conexiune slabă), mai puţin conotativă în varianta V1 (48 componente) şi mai puţin în V24 (41 componente) şi minimă în varianta V26 (28 componente de conexiune slabă).

Se remarcă numărul mare de componente conexe ale valorii II în varianta V2 (28 componente) şi în varianta V1 (18 componente).

Imperfectul serveşte a prelungi durata acţiunii exprimate prin verb. El devine un mijloc de a sugera durata şi simultaneitatea [32].

„O formulă interogativă cum ar fi:

— Ce-mi făcea?

nu va fi numai un mijloc de a permite recitatorului să cîştige timp ca să povestească faptele personajului său (la imperfectul indicativ pentru a obţine o serie de versuri uşor de rimat), ci şi un model de expresivitate care-i permite să sporească prin întrerupere tensiunea naraţiunii" [33].

Dacă avem două obiecte a şi b descrise de proprietăţile p_1, p_2, ..., p_n, care se manifestă în obiectele a şi b cu intensităţi diferite, aprecierea cantitativă a proprietăţii p_i se face prin raportul $v_i / \sum v_j$, unde v_i este componentă a vectorului asociat variantei [34].

Măsura de apropiere dintre obiectele a şi b este definită astfel [35]:

$$\sigma(a, b) = \left(\sum_{i=1}^{n} \sqrt{a_i b_i} \right)^2$$

cu restricţia $\sum_i a_i = 1$ şi $\sum_i b_i = 1$.

[31] S. Marcus, *Poetica matematică*, p. 239.

[32] T. Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, în *Arta prozatorilor români*, vol. II, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966.

[33] L. Renzi, *op. cit.*, p. 477.

[34] S. Marcus, *Poetica matematică*, p. 239.

[35] S. Marcus, *Introduction mathématique à la linguistique structurale*, p. 249.

Următoarele proprietăţi ale funcţiei σ îi justifică numele de „măsură de apropiere" [36].

Propoziţia 8. $\sigma(a, b)$ nu depinde de ordinea în care luăm obiectele, adică : $\sigma(a, b) = \sigma(b, a)$.

Propoziţia 9. $\sigma(a, b)$ nu depinde de modul de numerotare a proprietăţilor p_i.

Propoziţia 10. $0 \leqslant \sigma(a, b) \leqslant 1$.

Propoziţia 11. Dacă proprietăţile p_i sînt egal reprezentate în obiectele a şi b, atunci $\sigma(a, b) = 1$.

Propoziţia 12. $\sigma(a, b) = 0$ dacă şi numai dacă obiectele nu sînt legate (adică $a_i \neq 0$ implică $b_i = 0$ şi invers).

Dacă avem un număr de obiecte $O_1, O_2, \ldots, O_n$, atunci se poate calcula măsura de apropiere a unui obiect O_i faţă de ansamblul celorlalte [37] :

$$\sigma(O_i) = \frac{1}{n-1} \sum_{\substack{j=1 \\ j \neq i}}^{n} \sigma(O_i, O_j)$$

Evident numărul $\sigma(O_i)$ este un număr subunitar.

Este imediat faptul că $\sigma(O_i) = 1$ dacă şi numai dacă $\sigma(O_i, O_j) = 1$ oricare ar fi j, iar $\sigma(O_i) = 0$ dacă şi numai dacă $\sigma(O_i, O_j) = 0$ oricare ar fi j.

Datorită acestor proprietăţi pe care le are numărul $\sigma(O_i)$, acesta poate fi luat drept criteriu de clasificare.

Pentru cele patru variante calculăm următoarele valori ale măsurii de apropiere :

$$\sigma(\text{VI, V2}) = 0{,}549\,; \quad \sigma(\text{VI, V24}) = 0{,}542\,; \quad \sigma(\text{V1, V26}) = 0{,}536\,;$$

$$\sigma(\text{V2, V24}) = 0{,}856\,; \quad \sigma(\text{V2, V26}) = 0{,}942\,; \quad \sigma(\text{V24, V26}) = 0{,}783.$$

Măsura de apropiere globală va fi :

$$\sigma(\text{V1}) = \frac{1{,}627}{3}\,; \quad \sigma(\text{V2}) = \frac{2{,}347}{3}\,; \quad \sigma(\text{V24}) = \frac{2{,}131}{3}\,; \quad \sigma(\text{V26}) = \frac{2{,}261}{3}\,.$$

Obţinem astfel o nouă clasificare a variantelor nucleului:

1) V2 ; 2) V26 ; 3) V24 ; 4) V1.

Remarcăm şi de data aceasta primordialitatea variantei V2 faţă de celelalte variante. Varianta lui Alecsandri este situată pe ultimul loc, dovedindu-se şi din punctul de vedere al conexiunii categoriei gramaticale cea mai depărtată de ansamblul celorlalte variante.

---

[36] *Ibidem*, p. 250.

[37] *Ibidem*.

ASPECTE PROBABILISTE ALE VARIANTELOR NUCLEULUI

Metodele probabiliste pot conduce la dezvăluirea unor aspecte cantitative, la identificarea unor particularităţi ale textelor literare. Deşi la prima vedere problema are un aspect rebarbativ, trebuie să se ţină seama de faptul că metodele statistice pun în evidenţă unele fenomene de amploare care scapă la contactul nemijlocit al cititorului cu textul.

Tudor Vianu subliniază că unul din neajunsurile metodelor statistice este acela că elementele numărate au o importantă egală, fiecare element contînd prin numărul ocurenţelor sale [38].

Solomon Marcus apreciază că „analiza structurală abordează toate aspectele relaţionale, deci care manifestă o oarecare independenţă de conţinut şi conduc la structuri cu o existenţă de sine stătătoare, ale căror legături cu celelalte aspecte ale operei pot fi temporar suspendate" [39].

Cu ajutorul noţiunii de variabilă aleatoare şi al unei noţiuni legate de aceasta, anume *abaterea medie pătratică*, vom încerca să sugerăm un procedeu ce poate fi utilizat pentru studiul matematic comparativ al textelor. Oricărui text îi putem asocia o variabilă aleatoare în maniera descrisă mai jos. Stabilim frecvenţele absolute ale literelor ce apar în textul respectiv şi le trecem într-un tabel în ordinea descrescătoare a frecvenţelor absolute.

Dacă n este numărul literelor ce apar în textul respectiv, iar f_1, f_2, ..., f_n, frecvenţele absolute ale literelor de rang 1,2, ..., n, atunci poate fi pusă în evidenţă o variabilă aleatoare.

Suma tuturor frecvenţelor absolute o vom numi *lungimea textului*. Atunci variabila aleatoare pe care o vom asocia textului respectiv va avea distribuţia:

$$X\begin{pmatrix} 1 & 2 & \dots & n \\ f_1 & f_2 & \dots & f_n \\ \overline{L} & \overline{L} & & \overline{L} \end{pmatrix}$$

unde prin L am notat lungimea textului.

Prezentăm sumar cîteva definiţii şi rezultate din teoria probabilităţilor [40]:

Definiţia 1. Dacă X este o variabilă aleatoare a cărei distribuţie este:

$$X\begin{pmatrix} x_1 & x_2 & \dots & x_n \\ p_1 & p_2 & \dots & p_n \end{pmatrix}$$

vom numi *valoarea medie* a variabilei X numărul $M(X) = \sum_{i=1}^{n} x_i p_i$.

---

[38] T. Vianu, *Statistica lexicală şi o problemă a vocabularului eminescian*, în „Limba română", an. VIII (1959), nr. 3, p. 25–33.

[39] S. Marcus, *Poezie, poetică, matematică*, în „Secolul XX", 1967, nr. 5, p. 163.

[40] G. Ciucu, *Teoria probabilităţilor şi statistică matematică*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1963.

Definiţia 2. Variabila aleatoare X^r are distribuţia:

$$X^r \begin{pmatrix} x_1^r & x_2^r \dots x_n^r \\ p_1 & p_2 \dots p_n \end{pmatrix}$$

Definiţia 3. Numim *moment de ordin doi* al unei variabile aleatoare numărul: $M_2(X) = M(X^2)$.

Definiţia 4. Numim *dispersia* unei variabile aleatoare X numărul:

$$D^2(X) = M_2(X) - M(X)^2$$

Definiţia 5. Numim *abatere medie pătratică* a unei variabile aleatoare X numărul:

$$D(X) = \sqrt{D^2(X)} = \sqrt{M_2(X) - [M(X)]^2}$$

Pentru cele patru variante ale nucleului punem în evidenţă patru variabile aleatoare în modul arătat mai sus. Frecvenţele absolute şi lungimea fiecărei variante sînt date în tabelul 2. Prin lungime înţelegem aici numărul literelor, diferite sau nu, adică al literelor-text. Calculăm valorile medii, momentele de ordin doi şi apoi abaterile medii pătratice pentru variabilele aleatoare asociate celor patru variante ale nucleului.

Tabelul 2

Nr. crt.	V1		V2		V24		V26	
1	I	535	E	1097	I	303	A	217
2	A	486	A	1063	A	249	I	213
3	E	475	I	1043	E	209	E	178
4	R	305	C	624	N	159	N	135
5	N	283	R	582	R	142	U	114
6	U	242	N	565	U	139	R	110
7	C	213	U	558	Ă	117	C	101
8	M	204	Ă	519	T	116	Ă	94
9	O	199	M	471	S	108	D	92
10	Ş	184	D	438	O	105	S	87
11	L	183	O	437	C	103	T	83
12	D	179	L	432	D	103	O	75
13	T	176	T	423	M	91	M	74
14	Ă	167	S	402	L	79	P	66
15	P	145	P	313	Ş	76	L	52
16	S	125	Ş	237	P	65	Î	48
17	Î	108	Î	175	Î	58	Ş	44
18	Z	81	Z	157	G	45	Ţ	38
19	V	63	V	153	Z	39	V	36
20	G	61	G	114	V	35	Z	33
21	F	39	F	77	Ţ	26	G	24
22	Ţ	34	B	76	F	18	F	20
23	B	19	Ţ	75	B	13	B	18
24	H	12	H	40	J	6	H	4
25	J	1	J	22	H	4	J	1
TOTAL:	4519		10 093		2408		1957	

Deoarece se afirmă că abaterea medie pătratică este un indicator al gradului de împrăştiere al unei variabile aleatoare [41], considerăm valorile lui D în ordine descrescătoare. Obţinem o ierarhie a variantelor nucleului :

$$1)\ V26\,;\quad 2)\ V24\,;\quad 3)\ V1\,;\quad 4)\ V2,$$

întrucît avem :

$$D(V26) = 5{,}92\,;\ D(V24) = 5{,}84\,;\ D(V1) = 5{,}74\,;\ D(V2) = 5{,}72.$$

Observăm că variantei V2, care în cele două clasificări anterioare era situată pe primul loc, acum i se rezervă ultimul loc.

Varianta V1, căreia i se rezervase locul ultim în clasificările anterioare, acum apare pe penultimul loc.

CONCLUZII

Încercînd să găsim raporturile dintre cele 19 variante selectate, am reuşit să punem în evidenţă patru variante mutual independente faţă de care toate celelalte variante ocupă o poziţie precizată. Datorită faptului că nucleul este o bază a grafului la care poate fi raportată poziţia oricărui vîrf, consideraţiile ulterioare au fost făcute pentru cele patru variante componente ale nucleului grafului din figura 1.

Pentru aceste patru variante am stabilit trei clasificări : una cu ajutorul teoriei grafurilor, o a doua făcînd studiul conexităţii categoriei verbale, o a treia cu ajutorul teoriei probabilităţilor.

Sintetizarea celor trei clasificări particulare se impune cu necesitate. Folosim în acest sens procedeul de estimare comparativă a n obiecte descrise de m caracteristici, propus de Octav Onicescu [42]. Obiectele O_j $(1 \leqslant j \leqslant n)$ se ordonează în ordinea descrescătoare a locurilor ocupate în clasificarea făcută atunci cînd obiectele O_j sînt descrise de caracteristica $C_i (1 \leqslant i \leqslant m)$.

Pentru fiecare obiect O_j fie $m_{k,j}$ un număr care exprimă de cîte ori obiectul O_j a ocupat locul k. Vom considera :

$$S(O_j) = \sum_{k=1}^{n} m_{k,j} \frac{1}{2^k}$$

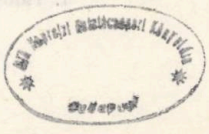
Avem :

$$\sum_{k=1}^{n} m_{k,j} = m$$

---

[41] G. Mihoc, N. Micu, *Elemente de teoria probabilităţilor şi statistică*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1971.

[42] O. Onicescu, *Procedee de estimare comparativă a unor obiecte purtătoare de mai multe caracteristici*, în „Revista de statistică", an. 19 (1970), nr. 4, p. 3—11.



Să vedem care sînt valorile maxime şi minime ale lui $S(O_j)$. Valoarea maximă a lui $S(O_j)$ se obţine pentru $m_{1,j} = m$ şi $m_{k,j} = 0$ pentru $1 < k \leqslant n$.

Avem : $S(O_j)_{\max.} = \frac{m}{2}$ şi se realizează atunci cînd obiectul O_j a ocupat locul întîi în toate clasificările făcute.

Valoarea minimă a lui $S(O_j)$ este $S(O_j)_{\min.} = \frac{m}{2^n}$ şi corespunde situaţiei în care obiectul O_j a ocupat în toate clasificările considerate locul ultim.

Din aceste considerente sinteza clasificărilor particulare este dată de clasificarea în ordinea descrescătoare a valorilor lui $S(O_j)$.

În cazul nostru, drept caracteristici C_1, C_2, C_3, C_4 luăm criteriile adoptate pentru cele trei clasificări, iar obiectele O_1, O_2, O_3, O_4 vor fi variantele V1, V2, V24, V26.

Matricea $m_{k,j}$ $(1 \leqslant k \leqslant 4,\ 1 \leqslant j \leqslant 4)$ este :

$$\begin{pmatrix} 0 & 2 & 0 & 1 \\ 0 & 0 & 2 & 1 \\ 1 & 0 & 1 & 1 \\ 2 & 1 & 0 & 0 \end{pmatrix}$$

Avem :

$$S(O_1) = \frac{4}{16};\ S(O_2) = \frac{17}{16};\ S(O_3) = \frac{10}{16};\ S(O_4) = \frac{14}{16}.$$

Valorile descrescătoare ale lui S impun pentru cele patru variante ale nucleului următoarea ordine :

1) V2 ; 2) V26 ; 3) V24 ; 4) V1.

Problema primului loc era rezolvată şi fără să facem sinteza celor trei clasificări particulare, deoarece în două din cele trei clasificări varianta lui G. Dem. Teodorescu apare pe primul loc. Era previzibil de asemenea şi locul ultim al variantei lui Alecsandri în ierarhia finală, deoarece în două din cele trei clasificări această variantă este situată pe ultimul loc, iar într-una pe penultimul loc.

Este interesant faptul că ierarhia finală coincide cu cea obţinută în urma studiului conexităţii categoriei verbale şi am subliniat mai sus importanţa deosebită a formulei verbale în poezia populară. Această ierarhie care sintetizează cele trei clasificări făcute este deosebit de semnificativă, evidenţiind un loc privilegiat variantei V2 (*Meşterul Manole* — variantă publicată de G. Dem. Teodorescu) faţă de ansamblul celorlalte variante. Acesta e un fapt remarcabil întrucît Ion Taloş referindu-se la foarte ampla variantă a lui G. Dem. Teodorescu subliniază : „... Cu cele 824 de versuri ale ei aceasta avea să fie apreciată ca una dintre cele mai realizate din punct de vedere literar dintre toate variantele româneşti" [43].

[43] I. Taloş, *Meşterul Manole...*, p. 140.

Varianta lui Alecsandri (variantă notată cu V1) apare pe ultimul loc în clasificarea făcută, fiind îndepărtată de ansamblul celorlalte variante. Dealtfel, „varianta publicată de Vasile Alecsandri nu este cea mai realizată din punct de vedere artistic"[44]. Varianta a fost „îndreptată" de Alecsandri, căruia i s-au adus reproşuri referitoare la intervenţiile asupra textului.

Referitor la natura intervenţiilor lui Alecsandri asupra variantei în discuţie, Ion Taloş precizează că aceste intervenţii „nu vizează structura baladei: motivele şi organizarea lor; poetul nu inventează şi nu împrumută imagini sau versuri din alte balade. În schimb, el concentrează naraţiunea sau detaliază unele situaţii; alteori înlocuieşte unele cuvinte, dar păstrează sensurile povestirii" [45].

Spre deosebire de varianta lui Alecsandri, celelalte variante sînt lipsite de podoabe pentru că „şlefuirea seculară a unui produs folcloric duce la simplificarea expresiei, la înlăturarea podoabelor" [46]. Modul oral de geneză şi de creaţie specific creaţiei populare a dus la reducerea numărului figurilor de stil, la simplificarea expresiei poetice.

GEOMETRIA VARIANTELOR BALADEI MEŞTERUL MANOLE

Viziunea geometrică a lui Ginestier [47] are în vedere anumite grafuri ale căror vîrfuri sînt personajele unei piese şi ale căror arce sînt marcate de diferite tipuri de relaţii între personaje [48].

Folosind aceste observaţii, vom încerca să utilizăm o parte din consideraţiile lui Ginestier despre scheme geometrice în dramaturgie, în studiul baladei *Meşterul Manole*.

Situaţiile simple sînt clasificate de către Ginestier în trei categorii: cu geometrie deschisă, cu geometrie semideschisă şi cu geometrie închisă.

Să luăm de exemplu varianta V24. Personajele principale sînt: meşterul cel mare (M), zidarii (Z), soţia meşterului (S).

Legăturile dintre personaje sînt foarte strînse, în sensul că existenţa soţiei este condiţionată de meşter, care la rîndul lui este dependent de zidari conform legămîntului făcut în urma visului miraculos. Această situaţie se reprezintă ca în figura 2:

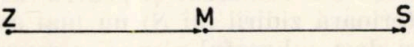


Fig. 2.

Am convenit să scriem $A \to B$ faptul că A condiţionează pe B. Am pus în evidenţă un graf orientat.

Trebuie observat faptul că dependenţa $Z \to M$ este condiţionată de $M \to S$ în sensul că, în momentul în care soţia meşterului a fost zidită,

---

[44] *Ibidem*, p. 47.
[45] *Ibidem*, p. 47.
[46] *Ibidem*, p. 318.
[47] Apud S. Marcus: P. Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Presses Universitaires de France, 1961.
[48] S. Marcus, *Poetica matematică*, p. 302.

jurămîntul (legămîntul) a fost păstrat şi că deci între M şi Z nu mai există nici o relaţie de dependenţă. Situaţia reprezentată în figura 2 corespunde cu ceea ce Ginestier ar numi geometrie deschisă în linie dreaptă. „Situaţia în linie dreaptă este aceea a totalei previzibilităţi" [49].

Singurul sacrificiu din baladă este al lui S. Observăm că S are în graful de mai sus o poziţie specială, el fiind punct terminal în graf. Potrivit observaţiei făcute mai sus, după sacrificarea soţiei relaţia de dependenţă între M şi Z dispare şi obţinem două puncte izolate pentru care nu se mai pune problema determinării punctelor terminale.

Situaţia pentru varianta V26 este identică cu cea pusă în evidenţă pentru varianta V 24.

Să vedem acum care este graful asociat variantei V2 şi ce semnificaţie au punctele terminale ale grafului pus în evidenţă.

Faţă de cele două variante transilvănene, a căror situaţie a fost prezentată mai sus, în varianta lui G. Dem. Teodorescu mai apare un personaj, domnul (D), despotic şi egoist. Prezenţa domnului (D) adaugă grafului din figura 2 încă două arce $D \rightarrow M$ şi $D \rightarrow Z$, dependenţele acestea fiind determinate de egoismul şi puterea domnului, care doreşte ca monumentala construcţie să fie unică.

Situaţia pentru varianta V2 se prezintă ca în figura 3 :

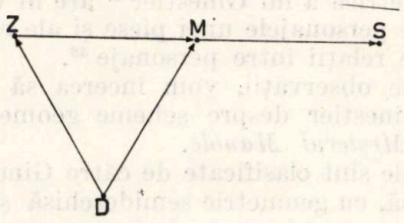


Fig. 3.

Am pus în evidenţă o geometrie semideschisă.

Vom determina elementele terminale ale acestui graf. Avem : $T_1 = \{S\}$. Vom considera subgraful rămas după înlăturarea vîrfului S şi vom determina din nou elementele terminale, dar în acest caz pentru subgraful obţinut. Aşa cum am remarcat şi pentru variantele transilvănene, în această etapă (ulterioară zidirii lui S) nu mai avem relaţie de dependenţă între M şi Z şi deci subgraful rămas se reprezintă ca în figura 4 :

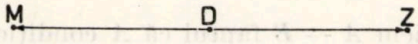


Fig. 4.

Elementele terminale în acest graf sînt : $T_2 = \{M,Z\}$. Remarcăm faptul că şi de data aceasta mulţimea punctelor terminale dă tocmai personajele care sînt sacrificate. Deci pentru varianta V2 într-o primă etapă am determinat că elementul terminal este $T_1 = \{S\}$, ceea ce corespunde în baladă cu primul sacrificiu (zidirea soţiei), iar într-o a doua etapă eli-

[49] *Ibidem*, p. 303.

minînd vîrful S din graf şi cu observaţia că relaţia dintre M şi Z se anulează, am determinat mulţimea elementelor terminale şi am găsit $T_2 = \{M,Z\}$, ceea ce este întru totul în concordanţă cu faptul că al doilea sacrificiu din baladă este abandonarea zidarilor şi a meşterului Manole pe acoperişul măreţului monument.

Graful din figura 3 ne dă informaţii şi asupra necesităţii sacrificiilor. M este cel ce condiţionează existenţa lui S, dar în graf se vede că M este dependent atît de Z, cît şi de D. Deci sacrificiul lui S este dictat de nişte condiţii obiective, fiind necesar pentru existenţa construcţiei, pentru reuşita ei.

În figura 4 se vede că D nu este dependent de nici un personaj, el este atotputernic şi el dispune de viaţa lui Manole şi a zidarilor săi. Sacrificiul acesta este de natură subiectivă, săvîrşindu-se la dorinţa egoistă a domnului de a intra singur în istorie, legîndu-şi numele de un grandios monument.

Să vedem acum cum stau lucrurile pentru varianta V1.

Pe lîngă cele patru personaje existente în varianta V2, în varianta lui Alecsandri mai apare ciobănaşul, dar el dă indicaţii numai despre locul vechii zidiri, între acesta şi vreunul din personajele de mai sus nu se mai stabileşte o relaţie de dependenţă în accepţiunea de mai sus, pentru care motiv în cele ce urmează s-a făcut abstracţie de el. În baladă se mai vorbeşte de pruncul nenăscut (P). Zidirea lui S implică şi sacrificarea lui P, deci existenţa lui P este condiţionată de S, adică $S \rightarrow P$ şi $M \rightarrow P$.

Cu aceste precizări şi ţinînd seama că celelalte personaje sînt dependente unele de altele ca în figura 3, situaţia din balada lui Alecsandri se reprezintă ca în figura 5 :

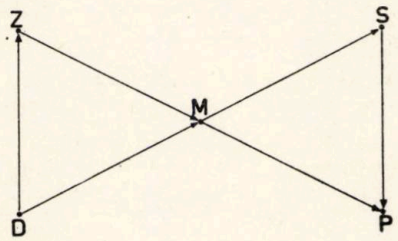


Fig. 5.

Această situaţie corespunde cu ceea ce Ginestier numeşte, în cazul unei piese de teatru, situaţie cu geometrie închisă. Mai precis în acest caz avem o combinaţie de două triunghiuri cu vîrf comun şi acela este M, eroul principal al baladei.

Ştim că în baladă sînt patru sacrificii : al lui P, al lui S, al lui M şi Z. Cu ajutorul punctelor terminale să încercăm să găsim ordinea în care sacrificiile se săvîrşesc în baladă, cunoscînd deci doar relaţiile de dependenţă între personaje.

Determinăm elementele terminale ale grafului din figura 5. Avem : $T_1 = \{P\}$. Eliminăm vîrful $\{P\}$ şi rămîne graful din figura 3 care a fost pus în evidenţă pentru varianta V2, iar determinarea elementelor terminale de acum încolo se face ca mai sus. Am găsit : $T_2 = \{S\}$ şi respectiv $T_3 = \{M,Z\}$.

Acesta e un fapt remarcabil, întrucît în baladă sacrificiile sînt săvîrşite în ordinea dată de mulţimile elementelor terminale ale grafurilor, în modul arătat mai sus. Situaţiile din figurile 2 şi 4 sînt situaţii cu geometrie deschisă în linie dreaptă. Geometria pusă în evidenţă este relativ simplă pentru variantele V24 şi V26 şi puţin mai complicată pentru varianta V2.

Pentru varianta V1 am pus în evidenţă o combinaţie de geometrii închise. Complexitatea acestor geometrii nu justifică nici o discriminare valorică, nici o judecată de valoare, aşa cum dealtfel a arătat Solomon Marcus afirmînd : „Nu credem că geometriile simple sînt un apanaj al operelor mediocre" [50].

[50] *Ibidem.*

PUNCTE DE VEDERE ÎN CERCETAREA CULTURII MATERIALE

CORNELIA BELCIN

Recent, etnologia europeană a fost definită cuprinzător ca disciplina care „... fait des recherches touchant la partie de la culture [...] qui s'exprime par des textes, dans la plus large acception de ce terme. Nous considérons comme texte non seulement un fait de littérature orale présent par un texte effectif, mais aussi une coutume dans sa totalité, une occupation, un procédé ethnique, ainsi que les costumes ou les outils considérés non pas dans leur matérialité, mais dans leur fonctionalité. Tout ce qui a une cohérence possède un système d'argumentation, a une logique propre" [1]. În lumina acestei definiții este evident că aspectele materiale ale culturii populare fac obiectul cercetărilor de etnologie, dar într-o altă perspectivă decît cea clasică, etnografică.

Consemnarea activității materiale a oamenilor se află reunită sub diverse concepte — *viață materială*, *viață economică*, *cultură materială*, *civilizație materială*, *mod de viață*, *ergologie*, *tehnologie culturală* — potrivit diverselor școli, curente sau discipline științifice din perspectiva cărora se face consemnarea. Deși termenul *cultură materială* este pus astăzi în discuție și considerat defectuos, deoarece, pe de o parte, studiul „concretului" în toate dimensiunile sale depășește cu mult materialitatea tehnologică, iar pe de altă parte, toate faptele de cultură se realizează prin „materiale" (indiferent dacă acestea sînt obiecte propriu-zise sau semne, expresii ale limbajului)[2], termenul în sine continuă să fie larg utilizat pentru desemnarea celor mai diverse modalități concrete prin care omul a intrat în relație cu natura, s-a adaptat mediului și l-a transformat.

Remarcăm faptul că studiul etnologic al vieții materiale se limitează la societățile preindustriale și la acele elemente tradiționale care continuă totuși să existe în majoritatea societăților de tip industrial. În această a doua situație, cercetarea ar cuprinde două componente de bază : una îndreptată spre trecut, vizînd o reconstituire a faptelor de cultură așa cum au fost ele ; cealaltă avînd drept scop investigația concretă de teren

[1] Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'Ethnologie européenne*, Paris, 1971 (text rotaprintat), p. 3.

[2] *Ibidem*, p. 11.

Rev. etn. folc., t. 19, nr. 3, p. 239–243, București, 1974

a realității contemporane, care oferă aspecte deosebit de semnificative privind, mai cu deosebire, dinamica culturii, procesele complexe de adaptare și respingere a noului, de menținere, de regres sau dispariție a vechiului. Concludente din acest punct de vedere sînt comunitățile de tip tradițional. După Richard Weiss, important în studierea acestora nu este atît ceea „ce există", ci „cum există", deoarece multe fapte de cultură, deși aparent în exclusivitate moderne, nefolclorice, devin folclorice prin modul lor de utilizare și prin funcțiile lor [3]. Important este și elementul *tradiție*, care definește, în cele din urmă, prin pecetea sa caracteristică, orice fenomen de cultură materială populară. În acest sens, cercetările de cultură materială urmăresc, în mod obiectiv, tradițiile tehnice ale unei societăți în care actele omului sînt în dependență de influența culturală ca atare; influență în care un *univers tehnic* apare firesc contaminat de *elemente paratehnice* (credințe religioase, norme etice etc.). Așadar, modul în care oamenii din societățile orientate tradițional își construiesc casele, își fac hainele, își prepară hrana, fac agricultură, cresc animale, pescuiesc și vînează, își confecționează și împodobesc mobilierul, uneltele, armele, instrumentele și ustensilele constituie probleme la care răspund, în genere, cercetările de cultură materială [4].

Istoricul disciplinei noastre cuprinde o serie însemnată de modalități de abordare. Ne oprim la patru dintre acestea, pe care le considerăm caracteristice, ținînd seama de contribuția lor la realizarea unei perspective integratoare în studierea civilizației populare. Fiecare dintre aceste căi, în parte, a relevat un aspect calitativ diferit al realităților culturale investigate și, prin aceasta, a făcut posibilă cristalizarea unei concepții etnologice aparte asupra modului de viață popular.

Punctul de vedere istoric sau evolutiv [5] a examinat cele mai importante aspecte ale tehnicii populare, încercînd să stabilească ordinea internă în succesiunea progreselor umanității, să clasifice societățile omenești numai după nivelul lor tehnic. A fost realizată astfel o clasificare istorico-culturală a societăților, o schemă a etapelor lor de evoluție. În esența ei, această schemă este caracterizată printr-un evoluționism liniar și rigid. Primatul dat morfologiei și, implicit, distribuției în spațiu a fenomenelor culturale a fost de un real folos, conducînd la stabilirea ariilor izomorfe ce privesc cercetările comparate. O asemenea perspectivă de înțelegere nu este însă suficientă pentru a judeca, sub toate aspectele, rolul unui fapt sau fenomen cultural desprins dintr-o societate dată.

Punctul de vedere geografic sau ecologic [6] a atras atenția asupra mediului ambiant, și, în această lumină, a clasificat diversele aspecte materiale după criteriul adaptării lor la mediu: adaptare la sol, adaptare

---

[3] Richard Weiss, *Volkskunde der Schweiz*, Zürich, Erlenbach, 1946, p. 140—141.

[4] O succintă dar sistematică prezentare a problemelor cercetării culturii materiale în România, la Romulus Vulcănescu, *Etnografia: știința culturii populare*, București, Edit. științifică, 1966, p. 5—78; vezi mai nou Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, Editura științifică, 1973.

[5] Jean Poirier, *Histoire de la pensée ethnologique*, în *Ethnologie générale*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1968, p. 34—41.

[6] A.G. Haudricourt, *La téchnologie culturelle: Essai de méthodologie*, în *Ethnologie générale*, Paris, 1968, p. 736—751.

la floră, adaptare la faună. În perspectiva orientării istorice şi geografice cercetările de etnografie au realizat utile inventare de fapte, ordonate sincronic şi diacronic şi, pe această bază, au întocmit tipologii şi clasificări morfologice, servind mai cu deosebire elaborărilor teoretice comparative.

Punctul de vedere funcţional, introdus în etnologia generală de B. Malinowski [7], a însemnat un serios pas înainte pentru examinarea dinamicii culturii şi comportamentelor culturale. Potrivit scopului — criteriu principal de clasificare — realităţile cultural-materiale au fost grupate în trei mari capitole: producţie, distribuţie, consum. Şcoala franceză de etnologie, cu un rol însemnat în studierea culturii materiale, a adăugat constant perspectivei istorico-culturale pe cea funcţionalistă, tratînd problemele vieţii materiale sub conceptul de tehnologie culturală, cu următoarele capitole: tehnici ale corpului, tehnici de producere, tehnici de consum şi mijloace de transport [8]. În acest context merită să fie consemnate consideraţiile lui M. Mauss asupra faptului etnografic privit ca un fenomen social total, în care este imposibil să studiezi activitatea tehnică, cu toate implicaţiile sale, fără a o lega strîns de aspectele psiho-sociale, spirituale [9].

Punctul de vedere dinamic sau algoritmic [10], introdus de A. Leroi-Gourhan, inaugurează studierea comportamentului uman independent de mediu şi de nevoile omului, obiectele fiind considerate nu în ele însele, ci ca rezultate ale unor mişcări, iar uneltele ca transformatoare ale acestei mişcări. Rezultă de aici o structurare nouă a complexului culturii materiale în următoarele capitole: mişcare, izvoare ale forţei motrice, producerea de obiecte simple, direct sau cu unelte, realizarea de obiecte complexe prin asamblare de elemente diferite.

Desprindem ca o trăsătură esenţială a tuturor acestor puncte de vedere *unghiul particular de investigare* a realităţilor materiale. Acest fel de abordare a dus, firește, la cunoaşterea doar a unor aspecte (uneori esenţiale, ce e drept) ale acestei realităţi. Dar aceste căi particulare de investigaţie nu se exclud reciproc, ci, dimpotrivă, se completează şi se întregesc. Este tocmai meritul *abordării etnologice contextuale* de a fi preluat elementele pozitive ale fiecărei teorii şi a le fi sudat într-o perspectivă integratoare, privind din aproape scopul şi modalităţile concrete de cercetare ale culturii materiale. Această *viziune globală* asupra vieţii materiale impune, în etnologie, cercetarea complexă şi interdisciplinară.

---

[7] Cea mai cuprinzătoare analiză a rolului lui B. Malinowski în dezvoltarea etnologiei se află în lucrarea colectivă *Man and Culture, an Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski*, Edited by Raymond Firth, London, Routledge & Kegan Paul, 1960.

[8] M. Mauss, *Manuel d'Ethnographie*, Paris, Payot, 1947; idem, *Les techniques du corps*, în *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 365—386; Jean Michéa, *La technologie culturelle: Essai de systématique*, în *Ethnologie générale*, Paris, 1968, p. 823—880.

[9] M. Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, în *Sociologie et Anthropologie*, Paris, 1966, în special p. 273—275 şi consideraţiile lui Claude Lévi-Strauss din introducere, p. XXIV—XXIX, privind cele trei dimensiuni ale conceptului: dimensiunea sociologică sau sincronică, dimensiunea istorică sau diacronică, dimensiunea fizico-psihologică.

[10] André Leroi-Gourhan, *L'homme et la nature*, în *Encyclopédie française*, tome VII, 1936; idem, *Evolution et Techniques*, tome I: *L'homme et la matière*, Paris, 1943, tome II: *Milieu et technique*, Paris, 1945.

Scopurile principale ale *etnologiei vieții materiale* constau în realizarea unei tipologii a tehnicilor (simultan a obiectelor și a modului lor de utilizare), analiza genezei, difuziunii și raporturilor de filiație, cercetarea comportamentelor care stau în spatele obiectelor, a rațiunilor de ordin estetic, religios, psihologic care, alături de rațiuni funcționale, explică sensul lucrurilor. În spiritul acestei viziuni etnologice studiul unui aspect al culturii materiale trebuie să-l situeze pe acesta în ansamblul relațiilor sale cu contextul, deci să atingă, în măsura în care cercetarea o îngăduie, compartimentele vitale ale culturii : *descrierea morfologică, comportamentele de producere și utilizare* (se înțeleg aici și riturile magico-religioase care pregătesc sau facilitează această producere, ca și riturile de utilizare a obiectelor respective), *normele sociale, aspectele economice, reprezentările cosmologice, instrumentele lingvistice* care denumesc obiectul și părțile lui componente, *aspectele estetice* etc. Astfel, cercetarea asupra unei teme de cultură materială trebuie să tindă la reconstituirea organizării interne, condiționînd realizarea ei la trei nivele : senzorio-motor, afectiv, reprezentativ [11]. Obiectul material este o entitate culturală care nu se definește doar prin caracteristicile sale fizice, ci mai cu seamă prin ansamblul relațiilor sale cu sistemul și, deci, prin implicațiile acestor relații. Este vorba aici de cercetarea *procesului cultural* care face necesară scrutarea trecutului și întoarcerea în contemporaneitate, deci o cercetare diacronică, cu toate consecințele ce decurg din această operație dublă.

Un exemplu pozitiv de abordare etnologică a culturii materiale îl constituie recentul volum colectiv *Folklore and Folklife*, editat în S.U.A. de profesorul Richard M. Dorson, în care principiile teoretice sînt susținute prin studii cuprinzătoare asupra celor mai importante capitole de viață materială. Stabilirea *centrilor de relații ai contextului sociocultural* permite apoi trecerea de la unul la altul dintre aceste nuclee : de la obiectul material la comportamente și, de la acestea, la valorile morale, estetice [12].

Practic, orice cercetare etnologică a aspectelor materiale trebuie să se disocieze : pe de o parte, într-o expunere precisă, sistematică a faptelor sau fenomenelor, datelor, realităților ca atare, deci într-o tratare etnografică mult mai exactă, mai riguroasă, folosind măsurători, statistici, metode matematice de prelucrare și excluzînd definitiv „argumentarea prin exemplu", iar pe de altă parte, prin cercetarea conexiunilor de orice fel, care fac din faptul studiat un organism, un întreg și totodată un integrat.

Teoria structurală, care ocupă un loc aparte în etnologia contemporană, își aduce și ea contribuția la studiul culturii materiale. Semnalăm în această privință o recentă și interesantă contribuție românească, în care autorul propune o definire a faptului/fenomenului de cultură materială ca *semn* și ca *fenomen de comunicație*. Prin această luare de poziție

---

[11] Marcel Maget, *Problèmes d'ethnographie européenne*, în *Ethnologie générale*, Paris, 1968, p. 1318—1319.

[12] În volumul *Folklore and Folklife. An Introduction*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1972, următoarele studii : Warren E. Roberts, *Folk Crafts*, p.233—252 ; idem, *Folk Architecture*, p. 280—293 ; Henry Glassie, *Folk Art*, p. 252—280 ; Don Joder, *Folk Costume*, p. 295—323 ; idem, *Folk Cookery*, p. 325—350.

se pledează convingător pentru aplicarea teoriei structural-semiotice la studiul teoretic al faptelor materiale [13].

Faptul că tehnicile se universalizează mai repede decît structurile sociale şi sistemele de valori pledează pentru proiectarea unor anchete de teren urgente şi consecvente, deoarece, în lumina celor arătate, culegerile făcute pînă acum (însemnate sub raport cantitativ, nu însă şi sub raport calitativ, datorită scoaterii obiectelor respective din context) nu sînt suficiente pentru tratarea etnologică a vieţii materiale. Private de ţesătura de gesturi şi intenţii care formează indiscutabile elemente definitorii ale vieţii etnice (o funcţie specifică a etnologiei este cercetarea legilor particularizării) [14], ele nu pot contribui la definirea particularului în cadrul universalului.

Numai cercetările complexe şi interdisciplinare pot oferi date semnificative pentru etnologie : diferenţele culturale, corelaţia dintre individ şi societate, difuzarea culturii, persistenţa trăsăturilor culturale, adaptarea culturii la condiţii noi sau dispariţia acesteia. În viziune etnologică, *aspectele culturii materiale rămîn simboluri ale comunităţii populare*, pe de o parte, iar pe de altă parte ele constituie una din *variabilele culturi tradiţionale*. Ca simboluri, ele exprimă nevoile de bază şi structura primară a unei comunităţi, ca variabile ele sînt căi de identificare a autohtonului, a etnicului.

[13] Radu Niculescu, *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 18 (1973), nr. 1, p. 11—29. Aici şi bibliografia selectivă a problemei.

[14] André Leroi-Gourhan, *Expérience ethnologique*, în *Ethnologie générale*, Paris, 1968, p. 1819.

STRUCTURA BASMULUI DIN PERSPECTIVA TEORIEI LUI CHARLES FILLMORE*

STELUȚA PÎRÎU

Pornind de la diferitele modele de analiză structurală a basmului, fiecare încercînd o simplificare a celui anterior, ne-am propus să continuăm acest șir de modele prin aplicarea „teoriei cazurilor" a lui Charles Fillmore, avînd în vedere simplificările de lexicon pe care le aduce față de modelul chomskyan. Încercarea noastră se oprește la basmele de tipul „Harap Alb", stabilind identitatea de structură între povestea lui Ion Creangă și 13 din variantele ei populare.

Avînd în vedere personajele și acțiunile lor în fiecare din variante, încercăm să dăm o interpretare relațiilor dintre cele două elemente din structura unei opere literare. Pentru aceasta am pornit de la ideea lui Tzvetan Todorov : „La nivelul cel mai înalt de generalitate opera literară prezintă două aspecte : ea este în același timp o poveste și un discurs. Ea este poveste în sensul că evocă o realitate anume, evenimente despre care se presupune că s-au petrecut" [1]. Autorul distinge două nivele ale poveștii :

a) logica acțiunilor ;

b) personajele și raporturile dintre ele, problemă de care ne ocupăm în paginile ce urmează.

Personajele din basmul nostru aparțin tipului de personaj definit prin raporturile cu celelalte personaje și la care se referă Tzvetan Todorov : „Credem...că, în orice narațiune, raporturile între personaje pot fi totdeauna reduse la un număr mic și că această rețea de raporturi are un rol fundamental pentru structura operei" [2]. Pentru a analiza universul acestor raporturi, autorul are în vedere trei noțiuni : predicate, personaje, reguli de derivare, accentul căzînd pe prima.

---

* Articolul de față este un capitol al lucrării de diplomă, *Observații structurale și stilistice în legătură cu Harap Alb și variantele lui populare*, iulie 1973.

[1] Tzvetan Todorov, *Categoriile narațiunii literare*, în *Poetică și stilistică — Orientări moderne*, Prolegomene și antologie de M. Nasta și S. Alexandrescu, București, Editura Univers, 1972, p. 372.

[2] *Ibidem*, p. 380.

Rev. etn. folc., t. 19, nr. 3, p. 245—250, București, 1974

De rolul predicatului în basm ca nod al corelațiilor ce-l compun se ocupă V. I. Propp, în *Morfologia basmului* [3], pentru care „toate predicatele alcătuiesc compoziția basmului", și E. M. Meletinski, în *Problemele descrierii structurale a basmului fantastic* [4], subliniind că „legăturile trebuie să includă predicate".

Propp stabilește în urma analizei basmelor ruse un număr de 7 actanți și 31 de funcții, funcția fiind reprezentată printr-un substantiv care exprimă o acțiune (iscodire, fugă, urmărire, salvare etc.). Cercetătorul afirmă că funcțiile trebuie definite independent de personajul care le îndeplinește, intervenind fenomenele de asimilare, cumulare și dublă semnificație morfologică a funcțiilor.

Meletinski, referindu-se la „lipsa corelațiilor directe dintre funcția personajului și caracteristica lui semantică" [5], distinge trei tipuri de personaje, reprezentate sub forma a șapte clase pe baza opoziției dintre încercarea preliminară și încercarea fundamentală [6]. Considerînd că este nejust să se vorbească de o suprapunere sau asimilare, Meletinski numește acest fenomen o „trecere de la un pol funcțional la celălalt" [7], prezentînd schema propusă sub forma unui cerc. Notînd personajele cu X și Y și cu R basmul ca „o clasă de corelații" [8], el propune forma XRY ca rezultat al ultimului nivel al analizei semantice. Accentuînd, așa cum am arătat mai sus, rolul predicatului în cadrul legăturilor, Meletinski afirmă: „Cele mai diferite acțiuni materiale vor fi reprezentate ca alomorfe ale unui predicat R; căutarea predicatelor trebuie să se bazeze pe analiza relevanței semiotice a acțiunii, raportată la structura subiectului" [9]. Astfel, analizînd comportarea diferită a opozițiilor semantice în dinamica dezvoltării subiectului, Meletinski stabilește un număr de șapte predicate, definite prin raporturile dintre erou și celelalte personaje.

Cu aceste predicate se poate alcătui un lexicon al verbelor basmului fantastic, așa cum Charles Fillmore prin „teoria cazurilor" [10] și-a propus să realizeze un lexicon care să corespundă componentului sintactic din gramatica transformațională a lui N. Chomsky. Observînd simplitatea construcției chomskyene: GN + GV + GN (subiect) (obiect), Fillmore și-a propus investigarea și aprofundarea structurii de adîncime apropiind-o de reprezentările semantice.

La nivelul structurii de adîncime, după teoria lui Fillmore, aflăm *cine face acțiunea?, cine este afectat?, cu ajutorul cui se face?, în ce scop?,*

---

[3] V.I. Propp, *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1970, p. 118.

[4] E.M. Meletinski, S.I. Nekliudov, E.S. Novik, D.M. Segal, *Problemele descrierii structurale a basmului fantastic*. Trad. pentru uz intern, biblioteca Institutului de etnografie și folclor.

[5] *Ibidem*, p. 58.

[6] *Ibidem*, p. 58 și p. 10: „În cadrul încercării preliminare eroul își descoperă adevăratele calități și prin aceasta dovedește că merită să obțină obiectul miraculos, iar în încercarea de bază (fundamentală) el se folosește de instrumente deja existente, care, practic, acționează pentru el".

[7] E.M. Meletinski și colab., *Problemele ...*, p. 62.

[8] *Ibidem*, p. 46.

[9] *Ibidem*, p. 47.

[10] Sanda Golopenția-Eretescu, *Teoria cazurilor lui Charles Fillmore*, Prelegerile nr. 14, 15, 16, 17 și 18, în *Curs de lingvistică generală* (curs special), an. univ. 1971/1972, Universitatea București; Gabriela Pană, *Reflecții pe marginea teoriei cazurilor a lui Charles Fillmore*, în „S.C.L.", 1972, nr. 1.

de unde (din ce) se face?, cînd şi unde? Observăm că simpla distincţie subiect-obiect (după Chomsky) s-a transformat în distincţii de natură semantico-sintactică, denumite de Fillmore *cazuri*. Autorul stabileşte un inventar de cazuri, fiind inconsecvent atît în delimitarea numărului, cît şi a funcţiei lor, pentru unele aceasta făcîndu-se semantic, pentru altele sintactic.

Ne referim numai la cazurile relevante pentru demonstraţia noastră:

Agent (indică animatorul acţiunii).

Instrument (forţa sau obiectul implicat în acţiune sau stare).

Dativ (fiinţa afectată de acţiuni sau stare).

Obiect (indică domeniul unei acţiuni; este categoria cea mai neutră din punct de vedere semantic).

Ţintă (exprimă rezultatul acţiunii).

Benefactiv (indică în beneficiul cui se face acţiunea).

Experimentator (necesitat de acţiunea unor verbe psihologice).

Conform teoriei fillmoriene, un verb se defineşte într-o limbă în măsura în care tolerează unul sau altul din cazuri şi ca urmare se evidenţiază rolul verbului ca element central în cadrul propoziţiei, determinînd atracţia în jurul său a tuturor determinanţilor. Astfel apar o serie de simplificări faţă de „aspects" (modelul chomskyan).

Dacă în „aspects" restricţiile selecţionale apar pentru fiecare articol de lexicon, la Fillmore ele se introduc o singură dată prin regula de redundanţă sintactică, constituind o importantă simplificare a lexiconului. Fiecare caz apare o singură dată în propoziţia-nucleu. Rolul regulilor de transformare de la structura de adîncime la structura de suprafaţă este aşezarea cazurilor cerute de un verb în poziţia sintactică de subiecte obiect sau complement circumstanţial.

Prin aplicarea acestor reguli au loc selecţia unui morfem de caz — dacă limba are flexiune — şi ordonarea fixă a propoziţiei cu subiectul pe locul întîi, dacă limba are topică fixă.

Avantajul de regrupare într-o schemă a unor grupări diferite şi considerarea de către noi a schemei basmului, o limbă cu topică fixă, ne-au determinat să aplicăm „teoria cazurilor" la structura basmului studiat şi să obţinem un număr de cinci predicatori şi cinci cazuri.

Reducerea de către noi a numărului de actanţi şi funcţii din teoria lui Propp şi a predicatelor din cea a lui Meletinski s-a bazat pe o operaţie de subordonare. Un predicator îşi subordonează mai multe din funcţiile lui Propp sau o singură funcţie îndeplinită de mai mulţi actanţi şi tolerează unul sau altul din cazuri, care sînt, în demonstraţia noastră, personaje.

Aplicînd regula de transformare caracteristică teoriei fillmoriene, definim fiecare personaj în raport cu sine (atunci este cazul *agent*) şi în raport cu eroul (fiind pe poziţia altui caz şi devenind *subiectul* structurii de suprafaţă). Ca prim predicator am stabilit verbul *a anunţa*, incluzînd ca funcţie: *mijlocirea* (s. conv = B) îndeplinită de unchiul eroului, care comunică lipsa unui moştenitor la tronul său, şi de tatăl eroului, care transmite comunicarea. În cîteva din variante nu apare comunicarea, dar plecarea eroului pentru a moşteni tronul unchiului implică cunoaşterea lipsei.

Comunicarea lipsei este făcută de mamă în variantele celui de-al doilea subtip, în care eroul pleacă la naș (var. 12)[11] sau la tatăl său (var. 9, 13)[12].

Cele două personaje împreună (variantele din primul subtip) și mama (variantele celui de-al doilea) determină începutul acțiunii și sînt *agentul* (A_1) al primei propoziții a basmului cu structura : A_1O (unde O este cazul obiect, cu valoare neutră și cu care notăm diferitele momente ale acțiunii).

Lipsa fiind comunicată, eroul basmului pleacă să-și încerce norocul sau să-și cunoască tatăl, este deci *agentul* (A_2) al acțiunii exprimate de verbul *a pleca*. Afectat de tot ce se întîmplă în timpul desfășurării basmului, el reprezintă conform teoriei fillmoriene cazul *dativ* (D), de unde : $A_2O \Rightarrow DO$.

De la începutul pînă la sfîrșitul basmului eroul este sfătuit și ajutat, primind și obiecte cu putere miraculoasă (aripă de furnică sau albină, pană de corb, ureche de șoarece etc.). Sfatul și ajutorul i-l dau diferite personaje (calul, bătrîna, năzdrăvanii, tatăl, furnicile și albinele, fata de împărat) pentru bunătatea lui. Toate aceste personaje îndeplinesc funcțiile pe care Propp le denumește : *deplasarea* (G), *prima funcție a donatorului* (D), *înzestrarea* (F), *remedierea* (R), *salvarea* (S) și pe care le subordonăm predicatorului *a ajuta*.

Implicate, în acțiune, personajele corespund cazului *agent* la nivelul propoziției și cazului *instrument* prin raportarea lor la erou și structura de suprafață. Astfel : $A_3O \Rightarrow IO$ prin trecerea de la structura de adîncime la structura de suprafață.

Cu ajutorul personajelor din această categorie cazuală, eroul trece încercările la care este supus de o altă serie de personaje, îndeplinind funcții diferite. Tatăl (în variantele în care apare) încearcă vitejia fiului și apoi îi dă un sfat. Avem *prima funcție a donatorului* (D) și *înzestrarea* (F), deși este numai un sfat.

Fals-eroul[13] — și răufăcător în același timp — impune eroului trei *încercări grele* (H). Fata de împărat alături de tatăl său sau numai ea (var. 11)[14] cere eroului să treacă niște probe. Este deci „mireasă-răufăcător"[15] în acest episod. În finalul basmului prin *salvarea* eroului (S) îndeplinește funcția de „mireasă-ajutor"[16]. Subordonate cazului *agent*, ca subiecte ale acțiunii de încercare[17] la care îl supun pe erou, aceste personaje doresc ca rezultatul să fie în folosul lor (tatăl să se convingă de curajul fiului ; fals-eroul să scape de cel căruia i se substituise ; fata de

---

[11] Numerotarea variantelor s-a făcut în ordinea consultării lor : varianta 12, *Cu Nic-a cîmpului*, Ov. Bîrlea, *Poveștile lui Creangă*, București, E.P.L., 1967.

[12] Varianta 9, *Fiĉorlu și draclu*, P. Papahagi, *Basme aromâne*, București, 1905 ; varianta 13, *Poveste*, Al. Vasiliu, *Povești și legende*, București, Cultura națională, 1928.

[13] E.M. Meletinski și colab., *op. cit.*, p. 60 : „Fals-eroul (anti-eroul) are în vedere personajele care într-un fel sau altul pretind că sînt eroul, dar care nu pot trece încercarea la care sînt supuși (aici intră rivalii, impostorii, etc.)". În analiza noastră am considerat spînul drept fals-erou și răufăcător.

[14] Varianta 11, *Arap Alb*, Ov. Bîrlea, *Poveștile lui Creangă*, București, E.P.L., 1967.

[15] Termenul aparține lui Meletinski și colab., *Problemele* ...

[16] *Ibidem*.

[17] Ne referim doar la această funcție (H). Am menționat celelalte funcții, revenind asupra ideii că nu există identitate între funcția și denumirea personajului.

împărat şi tatăl ei să „răsplătească" îndrăzneala eroului), de aceea ele corespund cazului *benefactiv* (B) din teoria fillmoriană şi sînt cerute în analiza noastră de predicatorul: *a încerca*. Aplicînd regula de transformare obţinem: $A_4O \Rightarrow BO$.

Basmul fantastic se termină cu înlăturarea lipsei sau a prejudicierii. Eroul se căsătoreşte cu fata de împărat şi capătă împărăţia după ce au avut loc: *recunoaşterea eroului* (M), *demascarea* (N) şi *pedepsirea* (Y) falsului erou sau răufăcătorului, *lupta* (L). Îndeplinite aceste funcţii subordonate predicatorului *a învinge*, eroul şi-a atins scopul pentru care plecase de acasă, ceea ce numim după Fillmore cazul *ţintă*.

În această ultimă parte a basmului acţionează calul şi fata (ajutoare) şi spînul (răufăcător) în lupta cu primii. Ca urmare a acţiunii lor contradictorii (unde ei reprezintă cazul *agent*), are loc victoria eroului. Ţinta acţiunii este în prim planul momentului din urmă a basmului, încît: $A_5O \Rightarrow ŢO$. Reunind structura celor cinci propoziţii, obţinem următoarea formulă a basmului de tipul „Harap Alb": (A D I B Ţ) O. Considerînd că cei cinci predicatori sînt alomorfe ale predicatorului „a se întîmpla", putem spune că propoziţia care are ca nucleu acest predicator şi ca subiect cazul *dativ* este o structură de adîncime faţă de structura de suprafaţă reprezentată de propoziţia cu verbul „a povesti" (sensul de „a crede", „a imagina") şi subiect cazul *experimentator*, identic cu povestitorul. De aceea propunem şi formula:

E[(A D I B Ţ)] O.

Propunem cea de-a doua formulă considerînd că:

a) momentele acţiunii basmului s-au întîmplat odată (indiferent dacă au avut loc în realitate sau în imaginaţia poporului) şi sînt reamintite prin intermediul povestitorului;

b) avînd loc întîi faptele acţiunii propriu-zise, le analizăm iniţial pe acestea şi apoi subordonăm totul acţiunii de „a povesti", care se situează la un grad abstract în analiza noastră [18].

Simplitatea formulelor propuse de noi, comparativ cu schema lui V. I. Propp la basmul *Gîştele sălbatice* şi formula lui Meletinski din studiul citat, evidenţiază:

a) posibilitatea cumulării funcţiilor;

b) numărul de relaţii constante dintre personajele unui basm;

c) uniformitatea acţiunii, dezvoltarea basmelor realizîndu-se printr-o adiţionare variată de fapte şi amănunte.

În articolul de faţă am avut în vedere basmele de tipul „Harap-Alb". Considerăm însă că „teoria cazurilor" lui Fillmore este aplicabilă oricărui tip de basm, cu menţiunea că unii din membrii formulei obţinute de noi ar fi alţii (alte cazuri ale teoriei, relevante pentru basmul respectiv). De fiecare dată, însă, se va obţine un număr mic de predicatori şi cazuri, iar formulele vor sublinia prin forma lor, dincolo de modelele la care ne-am referit, caracteristica semantică a personajelor şi imposibilitatea suprapunerii perfecte între o funcţie şi un personaj.

---

[18] Vezi regula matematică: 1) rezolvarea parantezelor simple; 2) rezolvarea parantezelor pătrate.

BIBLIOGRAFIA VARIANTELOR

1.	*Cu-mpăratu Roşu*	A.I.E.F., mg. 2797 I h, II a
2.	*Împăratu cu trei fete*	A.I.E.F.
3.	*A fost odată un împărat ş-avea trei fete*	A.I.E.F., mg. 1244 a
4.	*Povestea cu Sătilă, Fomilă*	A.I.E.F., B.M.G.T. 2050 c—2051 a
5.	*A împăratului Roşu*	A.I.E.F., mg. 2792 I a
6.	*Tri ficiori di-mpărat*	A.I.E.F.
7.	*Împăratul Roşu şi Împăratul Verde*	A.I.E.F.
8.	*Hil'lu de-amiră ţe moare ş-anviaţă a doara*	P. Papahagi, *Basme aromâne*, Bucureşti, 1905.
9.	*Fičorlu şi draclu*	P. Papahagi, *Basme aromâne*, Bucureşti, 1905.
10.	*Povestea lui Harap Alb*	Ov. Bîrlea, *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, E.P.L., 1967.
11.	*Arap Alb*	Ov. Bîrlea, *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, E.P.L., 1967.
12.	*Cu Nic-a cîmpului*	Ov. Bîrlea, *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, E.P.L., 1967.
13.	*Poveste*	Al. Vasiliu, *Poveşti şi legende*, Bucureşti, Cultura naţională, 1928.

THEODOR VASILESCU şi SEVER TITA, *Folclor coregrafic românesc*, Bucureşti, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, 1972, 413 pag.

În 1969 a apărut un volum semnat de Sever Tita şi Theodor Vasilescu, intitulat *Folclor coregrafic românesc*. De fapt, era doar pretextul pentru prezentarea unui nou sistem de notaţie coregrafică elaborat de autorii respectivi, sistem „care oferă posibilitatea unei înregistrări complete şi a unei citiri rapide" (pag. 5).

Despre această notaţie specialiştii Institutului de etnografie şi folclor şi-au exprimat în parte părerea, în repetate rînduri. Totuşi, o analiză critică mai amănunţită nu a apărut încă în presă. Ne vedem siliţi să o facem acum, pe de o parte datorită faptului că cei doi autori şi-au putut impune administrativ sistemul unei întregi reţele în subordine, astfel că el s-a întins în ultima vreme în disproporţie cu valoarea lui, şi pe de altă parte pentru că autorii îşi continuă încercările, cu pretenţii din ce în ce mai „ştiinţifice".

Într-adevăr, la sfîrşitul anului 1972 a apărut, în colecţiile Centrului de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, un nou volum intitulat *Folclor coregrafic românesc*, semnat de aceiaşi autori. Volumul apare într-o ediţie de lux, realizată în condiţii grafice excepţionale, care arată că s-au depus eforturi deosebite în acest sens. Aceasta predispune favorabil spre abordarea lucrării, cu atît mai mult cu cît titlul ne promite într-un fel o sinteză a genului, pe baze ştiinţifice, cu un studiu explicativ, cuprinzînd un material autentic şi redat într-o formă accesibilă. Să vedem în ce măsură conţinutul este pe măsura condiţiilor grafice.

Surprinde de la început lipsa oricărei introduceri cu caracter ştiinţific, pentru a ne lămuri asupra criteriilor folosite, a repartiţiei materialului etc. În loc de aceasta, întîlnim numai 12 (douăsprezece !) rînduri explicative. Este adevărat că autorii prezintă volumul ca o urmare a celui apărut anterior, care ne oferă patru pagini introductive, insuficiente şi ele ca tratare. Revenind la volumul de faţă, constatăm că nu se face simţit nici un fir conducător în sistematizarea lucrării. Materialul este prezentat pe provincii istorice, criteriu care trebuie considerat astăzi complet depăşit, el aparţinînd istoriei cercetărilor folcloristice. Cele 90 de exemple sînt repartizate astfel pe provincii : Moldova — 13, Dobrogea — 8, Muntenia — 34, Oltenia — 14, Banat — 5, Transilvania — 16. Aceasta exclude de la început repartiţia justă pe provincii a unui material, fie el pur antologic (chiar şi o antologie îşi are legile ei !), care se pretinde general românesc, făcîndu-se loc unor preferinţe arbitrare. Muntenia este preponderentă ; în schimb, Dobrogea şi mai ales Banatul apar cu totul nesemnificativ. Dar ce ne facem cu regiunile istorice Crişana şi Maramureş ? Sînt înglobate oare la „Transilvania" ? Desigur nu, pentru că în compartimentul respectiv se publică material numai din judeţele Bistriţa-Năsăud, Cluj şi Alba (deci insuficient chiar şi pentru Ardealul propriu-zis). Mergînd mai

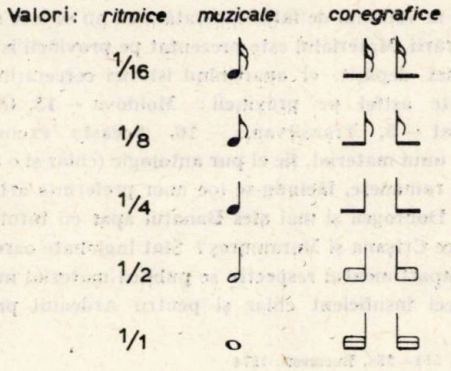
departe, observăm că de exemplu Oltenia este reprezentată numai prin județul Dolj ; din județul Olt ni se dau 12 jocuri, toate numai din satul Stoicănești etc. ; gruparea jocurilor se face pe sate, în ordine alfabetică, fără nici o preocupare de a le clasifica pe tipuri sau pe categorii mari, nu neapărat după canoane riguros științifice, dar măcar într-un mod accesibil tuturor (cum uneori se procedează chiar și în alte publicații pentru amatori).

În redarea exemplelor coregrafice, s-a renunțat la descrierea prin cuvinte, ceea ce înseamnă, în principiu, un progres, deoarece se merge spre înlocuirea acesteia cu o notație coregrafică. Despre sistemul de notație folosit, care este al Centrului de îndrumare, cercetătorii științifici de specialitate au destule rezerve, dar despre aceasta vom vorbi mai departe. Pentru moment vom semnala un singur fapt : și anume, că el necesită un spațiu grafic enorm. Într-adevăr, el nu permite includerea într-o pagină a mai mult de 4 „portative" coregrafice, cu cîte 2 — 3 măsuri, ceea ce ridică foarte mult și prețul de cost al volumului. Nu se pune însă numai problema economiei de spațiu, ci chiar a unei mai bune sistematizări a notației. Dealtfel însăși prezentarea acesteia este foarte încărcată. Amintim în treacăt că Institutul de etnografie și folclor folosește un sistem mai simplu și mai practic, care a servit la constituirea unei bogate arhive. La fiecare exemplu se citează informatorii de la care a fost culeș. Spre surprinderea noastră însă „informatorii" sînt cunoscuți maeștri și instructori de dans din diferite orașe : A. Ciornei (Suceava), I. Cristian (Tulcea), L. Baltă (Dolj) etc. În afară de obiecția de principiu că folclorul trebuie culeș direct de la sursă, ne putem întreba în ce măsură materialul înregistrat astfel prezintă garanții de autenticitate, date fiind tendințele existente (firește, fără a pune în general la îndoială buna credință a veritabililor culegători citați). Faptul mai demonstrează ceva, și anume că autorii lucrării nu s-au prea ostenit să-și adune singuri materialul, ci au recurs la „mînă de lucru". Ce e drept, în puține cazuri apar și cîteva nume care ar putea reprezenta informatori locali. Alteori, sursa este „formația de dansuri a căminului cultural", care după experiența noastră urmează adeseori, în ultima vreme, exemplul „maeștrilor" în materie de prelucrări.

În sfîrșit, melodiile nu însoțesc jocurile, ci apar într-o broșură aparte (ceea ce nu este recomandabil) sub forma de „aranjament muzical", asupra căruia nu ne putem pronunța întrucît nu l-am văzut.

Să revenim însă la „sistemul" de notație folosit, insistînd asupra cîtorva caracteristici principale și subliniind ceea ce ni s-a părut mai diferit față de notația Institutului.

1. *Semnele de bază* diferă în totalitate de cele din notația Institutului. Pentru *picioare*, s-a pornit de la analogia cu semnele muzicale, punct de vedere abandonat de cercetătorii noștri de mult, din cauza confuziilor care se creează în permanență între simbolurile coregrafice și cele muzicale. Avem astfel :



Pentru braţe se foloseşte semnul ⌴ , care aparent ar satisface cerinţele; este însă de urmărit la *mişcările* braţelor (v. pag. 24 — 29) complicaţia la care se ajunge.

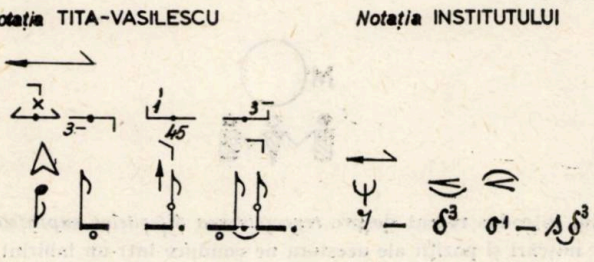
Pentru *corp*, semnul **O** nu aduce nimic special. Este dealtfel inutil să existe un asemenea semn de bază pentru cîteva mişcări pe care notaţia Institutului le rezolvă mai simplu.

Pentru *cap*, apare semnul **o** (din notaţia Laban). Dacă dansul popular românesc ar avea mişcări de cap *obligatorii* (ca la balet), am putea discuta utilitatea lui. Putem adopta la rigoare acest semn pentru desemnarea unor variaţii stilistice.

În complexul lor, semnele de bază suferă de o evidentă lipsă de plasticitate, ele nesugerînd cititorului apropieri faţă de sursele principale ale mişcării. Dacă la jocurile simple ele nu prezintă prea mari dificultăţi (ca orice notaţie dealtfel), la cele mai complicate ochiul se pierde în tot felul de linii şi cercuri suprapuse, care nu oferă putinţa unei rezolvări rapide.

2. *Semnele pentru mişcările de picioare* sînt în majoritate luate din notaţia Institutului. Semnele care diferă nu rezolvă nimic nou. Cele cîteva „inovaţii" sînt inutile pentru jocul românesc. De exemplu se introduce un semn pentru pasul *pe toată talpa*: ◇, ceea ce este superfluu, fiind cazul curent şi deci înglobat în semnul piciorului respectiv. Tot astfel, *avem* un semn special pentru pasul executat *pe perniţa* piciorului (△), de asemenea inutil, deoarece în jocul românesc el se identifică cu pasul *pe vîrf*, deci pe partea anterioară a labei piciorului (neexistînd *poantele* din baletul clasic, care necesită pantof special). Remarcăm complicarea inutilă a semnelor pentru *pinteni*, care ne oferă şase variante faţă de numai două din notaţia Institutului. De asemenea, ne întrebăm ce rost au: semnele speciale pentru *pas foarte mic* şi *pas foarte mare* (*mic* sau *mare* ajung!), folosirea excesivă a gradelor mişcărilor din articulaţii (15°, 30°, 45°, 90° etc.), indicaţia că vîrful piciorului este ridicat atunci cînd se execută un pas pe toc, precum şi multe alte „rezolvări" ale unor probleme care nu există. Totul lasă impresia că a fost descompusă mişcarea numai de dragul analizei, fără a se ţine seama de unităţile de mişcare care se recompun din elementele lor. În schimb, nu apar unele lucruri rezolvate în ultima vreme în notaţia Institutului, de exemplu intensitatea diferită a unor mişcări, indicată prin semnele — (mai mică) şi = (mai mare), indicarea dinamicii prin literele folosite şi în muzică etc. De asemenea, nu apare deloc clar cum se execută o săritură, cele trei faze prin care trece mişcarea: elan, săritură propriu-zisă, aterizare, care în notaţia Institutului sînt indicate precis.

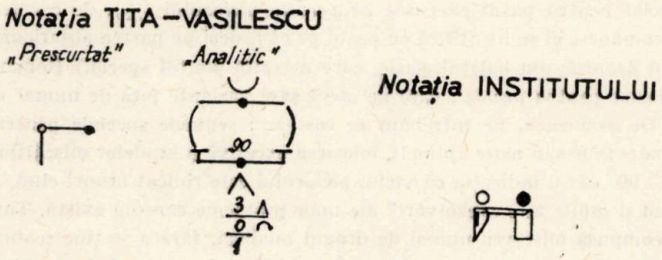
3. *Semnele pentru celelalte segmente*: braţe, corp, cap, suferă de aceeaşi tendinţă. Pentru braţe, am semnalat şi în notaţia noastră necesitatea unor îmbunătăţiri (care între timp au fost efectuate). Nu am găsit însă nici o rezolvare în plus în notaţia Tita—Vasilescu. Dimpotrivă, s-a produs un pas înapoi, şi anume în notaţia *ponturilor* fecioreşti, bazate, după cum se ştie, pe lovirea picioarelor cu palmele. Aceste mişcări au fost notate de autori, pentru a păstra o consecvenţă, prin „supraetajarea" semnelor de braţe peste cele ale picioarelor, astfel că se produce o încărcătură suplimentară faţă de situaţia din notaţia Institutului, unde ele apar într-un singur rînd. Dăm un exemplu în cele două sisteme:



(Din volumul publicat în 1969, pag. 188, portativul 2). Credem că diferența de „încărcătură" este evidentă.

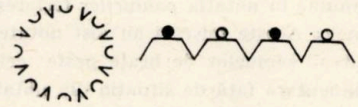
Relevăm și aici inutilitatea indicării unor *mișcări din articulații*, precum și a mai multor *grade* de flexiune. Pentru unele poziții și mișcări ale corpului și ale capului s-ar putea eventual discuta dacă este utilă folosirea de semne speciale. Nu știm însă cum se „deplasează" capul înainte sau pe orizontală la dreapta (v. pag. 21) altfel decît prin desprinderea de corp, ceea ce se poate obține numai prin ...decapitare. De asemenea nu știm cum se poate înclina corpul din articulația gleznei (v. pag. 21). Pentru mișcările degetelor se folosesc unele semne din notația Laban, cărora nu le vedem aplicarea pe o scară mai întinsă în jocul românesc. Ele se pot adopta, dar nu vor fi aplicate decît în cazuri extrem de rare.

4. *Ținute și poziții.* Pentru fiecare poziție se introduc două ideograme (deci se renunță la principiul semnelor simple !), care se utilizează de la caz la caz. Forma „prescurtată" — folosită curent — este însă foarte schematică și nu sugerează poziția respectivă, astfel că aproape fiecare prezentare grafică trebuie învățată. În schimb, forma „*analitică*" este inadmisibil de complicată. Dăm un exemplu (pag. 29).

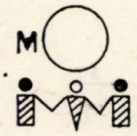


(față în față, fata cu brațele pe lîngă corp, „băiatul pe umeri").

De remarcat că nu se preconizează semne speciale pentru *formația* de joc, esențială pentru orice clasificare. Aceasta se datorește oare disprețului „coregrafilor" profesioniști față de acest aspect, pe care în prezentările scenice îl deformează cu regularitate, sub pretextul „îmbogățirii" desenului? In orice caz, forma geometrică este redată doar prin ținuta și poziția jucătorilor, de exemplu formația de cerc, în lanț de braț jos, apare astfel :



În notația Institutului :



5. Capitolul introdus recent despre *reprezentarea diferitelor suprafețe ale capului și trunchiului* și a unor mișcări și poziții ale acestora ne conduce într-un labirint de semne și combi-

nații de semne al căror rost nu-l putem înțelege (v. pag. 36 — 41). Astfel, se notează, între altele : maxilarul inferior, nasul, ochii, urechile, fruntea, obrazul drept și stîng, părul (!), ceafa, stomacul, spatele, regiunea dorsală(!), partea stîngă a frunții, jumătatea dreaptă a trunchiului pînă la umeri în față etc. Ca mișcări ale acestor părți ale capului și trunchiului întîlnim (citățm textual) : „ochiul drept deschis, iar ochiul stîng închis" ; „maxilarul inferior deschis (gura deschisă) ; „porțiunea dreaptă a frunții contractată (încrețită) sau ridicarea sprîncenei drepte" ; „mișcarea maxilarului inferior spre dreapta" ; „încrețirea nasului (expresie ce se cunoaște „a strîmba din nas")" ; „mișcarea nasului și buzelor la dreapta" ; „contractarea mușchilor faciali (fața rîde)" ; „se ridică umerii în sus (gestul care exprimă „n-am habar")" ; „corpul așezat pe scaun, iar fruntea sprijinită pe masă" ; etc. etc. (De ce nu și „mișcatul din urechi" sau „scărpinatul cu mîna dreaptă la urechea stîngă" ?)

Se vede clar că toate aceste elemente nu au nici o contingență cu dansul în general și mai ales cu jocul românesc, unde ele există doar ca neînsemnate posibilități de exprimare individuală a unor reacții momentane. Să ne închipuim expresia estetică pe care am simți-o dacă am vedea un grup de dansatori care în timpul executării unei figuri de *Căluș* (am ales dinadins un dans foarte expresiv) ar ridica toți din umeri sau ar strîmba din nas. Un asemenea exces de semne ne-ar duce să indicăm în alfabet toate sunetele nearticulate sau, în notația muzicală, toate zgomotele din natură.

6. Celelalte semne privind *direcția* și *orientarea* în spațiu, *pauzele*, *repetițiile* etc. nu diferă în general de cele din notația Institutului, din care au fost în mare parte luate.

Făcînd o comparație între cele două sisteme, putem considera că în general ele diferă destul de mult, în proporție de cca 50 — 60 %. Ele sînt deci greu de conciliat, împrumuturile de la unul la altul putînd fi doar parțiale.

Analizînd modul în care sînt rezolvate problemele teoretice ale notației, am putut să ajungem la cîteva observații generale.

1. Sistemul se prezintă foarte *încărcat* ca număr de poziții și deci de semne grafice. Astfel, considerăm că sînt exagerat de multe semnele care notează *pintenii* (*șase* față de *două* în notația Institutului !), *răsucirile* (prea multe grade : 15°, 30°, 45°, 90°, 135°, pozițiile reale fiind mult mai puține), segmentele și mișcările *corpului* și *capului* (care ating de multe ori absurdul prin minuțiozitatea lor), mișcările și ținutele *brațelor*, mișcările *degetelor*. Sînt complet inutile semnele care notează *toată talpa*, *pernița*, *pasul foarte mare* sau *foarte mic* ; este de asemenea absurdă despărțirea mișcării între două măsuri în cazul unei sincope (imitîndu-se mecanic notația muzicală).

Toate aceste exagerări pornesc de la tendința de a realiza o notație cît mai analitică, în stilul notației Laban, ceea ce era dealtfel inutil, deoarece aceasta există și deci nu trebuia creat ceva nou.

2. Notația apare ca *supradimensionată*. Într-adevăr, cercetînd exemplele coregrafice date, constatăm că pe fiecare pagină apar cîte 4 portative, a cîte două sau trei măsuri. În notația Institutului, luînd ca exemplu comparativ lucrarea lui C-tin Costea, *Folclor coregrafic din Bihor* (cu pagini aproape egale ca dimensiuni), se pot înscrie pe fiecare pagină cel puțin 8 portative a cîte 4 măsuri fiecare. Diferența mare (cel puțin dublă) nu este de ordin tipografic, ci provine din dimensiunea *obligatorie* a semnelor respective, care în notația Tita-Vasilescu trebuie să fie destul de mari pentru a fi ușor percepute. De asemenea natura lor cere o „supraetajare", ceea ce în notația Institutului nu este totdeauna necesar (v. de ex. notația de *ponturi*). În orice caz un dans, pentru a fi înțeles, necesită o concentrare mai mare a fazelor lui, pe un spațiu restrîns, iar nu o dispersare pe număr mare de portative și pagini.

3. Ceea ce izbește în mod deosebit, pe oricine încearcă să descifreze un dans scris în acest sistem, este *lipsa de plasticitate* a notației. Cititorul nu vede decît un șir lung de *linii*, verticale, orizontale și oblice, combinate în diverse moduri, care desemnează piciorul de bază,

mişcările de braţe, direcţiile, valorile ritmice ş.a., împreună cu alte semne, în majoritate tot geometrice, ceea ce creează adeseori confuzii şi în orice caz o uniformitate care nu vorbeşte ochiului, îngreunînd înţelegerea imediată a partiturii.

4. După toate cele de mai sus, putem afirma cu toată convingerea că notaţia Tita-Vasilescu se prezintă ca foarte *lentă*. Încărcarea cu prea multe semne, dimensiunea acestora, ca şi lipsa lor de plasticitate fac ca o culegere a unui joc sau înţelegerea unui text notat să ceară (fireşte, în cazul unui exemplu de dificultate mijlocie sau mare) un timp mai îndelungat decît operaţiile similare în notaţia Institutului. Acceptăm oricînd o experienţă în acest sens.

În concluzie credem că, din punct de vedere atît teoretic, cît şi practic, notaţia Tita-Vasilescu nu îşi atinge scopul. Pe de o parte se afirmă (în volumul I) că s-au avut în vedere numai „mişcările specifice folclorului coregrafic românesc", pe de altă parte apar însă tot felul de mişcări nespecifice acestuia sau cel puţin neobligatorii. Nu înţelegem necesitatea de a se nota anumite răsuciri din articulaţii, deplasări (sic !) ale capului, mişcări ale degetelor, distincţia dintre vîrful piciorului şi perniţă (ceea ce în folclorul nostru este inexistent, deci inutil de notat) etc., cînd înşişi promotorii sistemului nu respectă autenticitatea aspectelor coregrafice în prezentările pe care le promovează.

Mergînd pe acest făgaş, notaţia nu aduce rezolvări operative. Pornind de la notaţia Institutului şi concepută ca o „perfecţionare" a acesteia, ea părăseşte linia simplă bazată pe prezentarea sintetică a elementelor, încercîndu-se o descompunere analitică. Aceasta însă nu este dusă pînă la capăt, adică pînă la extrema minuţiozitate pe care o prezintă notaţia Laban-Knust, rămînînd într-o formă hibridă, nici laborioasă dar completă ca aceasta din urmă, dar nici simplă, precisă şi rapidă, adecvată folclorului coregrafic românesc, ca notaţia Institutului. Se simte în alcătuirea ei lipsa unui travaliu bazat pe o îndelungată documentare de teren şi de arhivă. Exemplele alese nu sînt semnificative ; din 90 de dansuri prezentate, cel mult 10 posedă un grad mai mare de dificultate, celelalte fiind uşor de ilustrat în orice notaţie şi deci cu atît mai mult supără forma greoaie în care sînt redate.

Sîntem deci de părere că acest sistem nu este corespunzător stadiului actual de dezvoltare a cercetării ştiinţifice şi de difuzare a materialului coregrafic românesc. Părăsind forma sintetică a notaţiei Institutului, el păşeşte pe linia unei analize care se pretinde exhaustivă, dar nu reuşeşte decît să devină excesivă în anumite probleme, pe cînd altele sînt tratate superficial, diletantistic şi lăsate la jumătatea drumului dintre cele două tendinţe, într-o alcătuire hibridă. Desigur unele inovaţii, din acest sistem, se pot accepta sau cel puţin discuta. Considerăm însă că este periculos pentru orice domeniu ca o asemenea elaborare empirică să fie adoptată fără nici un fel de discuţie critică prealabilă şi impusă printr-un „decret" nu numai reţelei respective, dar şi specialiştilor în cercetarea ştiinţifică.

Andrei Bucşan

ADRIAN FOCHI, *Recherches comparées de folklore sud-est européen*, Association internationale d'études du sud-est européen, Études et documents concernants le sud-est européen, 6, Bucarest, 1972, 340 p.

Raportarea la celelalte culturi populare, examenul comparativ permit mai buna cunoaştere şi aprofundare a culturii populare româneşti, a originalităţii ei, a trăsăturilor ei specifice, proiectate în ansamblul culturii popoarelor europene, al celor sud-est-europene în special.

Dacă examenul comparativ în folclor are tradiții fixate de cronicarii moldoveni, de D. Cantemir, de stolnicul C. Cantacuzino și de reprezentanții Școlii ardelene, cercetarea folclorică sud-est-europeană a fost inițiată la noi de Al. Odobescu prin studiul *Cîntece poporane în raport cu țara, istoria și datinile românilor* (1861), ideile lui fiind preluate și adîncite de B.P. Hasdeu, autor al conceptului de „comunitate folclorică sud-est-europeană".

Adrian Fochi, reprezentant al țării noastre în Comisia internațională a cîntecului popular din Balcani, organism al Asociației internaționale de studii sud-est-europene, și-a asumat misiunea de a prezenta cercetările folclorice comparate efectuate în țara noastră asupra spațiului sud-est-european, cercetări desfășurate pe mai mult de un secol. Cu o bună cunoaștere a domeniului, a conceptelor, a ideilor fundamentale ale folcloristicii, a contribuției unei întregi serii de distinși cercetători români (Al. Odobescu, B.P. Hasdeu, G. Dem. Teodorescu, T.T. Burada, I. Slavici, I. Caragiani, Lazăr Șăineanu, M. Gaster, N. Cartojan, Th. Capidan, O. Densusianu, I.A. Candrea, D. Caracostea, P. Caraman, Pericle și Tache Papahagi, A.D. Xenopol, V. Bogrea, R. Vuia, D. Marmeliuc ș.a.), A. Fochi realizează o îndelung așteptată lucrare de sinteză asupra particularităților cercetării de folclor comparat de la noi. Absența ei pînă acum, observă autorul, a avut ca efect, printre altele, cunoașterea parțială a contribuțiilor românești și absența acestora, nu de puține ori, de la confruntările și schimburile internaționale de opinii.

Comparatismul folcloric sud-est-european, împărțit de autorul cărții în trei etape distincte : prima, desfășurată în secolul al XIX-lea și caracterizată prin aderarea specialiștilor români la una ori alta din teoriile : migraționistă a lui Benfey, mitologică a epigonilor fraților Grimm, antropologică-psihologică (Lang, Taylor) sau sociologică (H. Spencer); a doua fază, dominată de înfruntarea dintre istorismul lui N. Iorga și estetismul lui D. Caracostea, și, în sfîrșit, a treia fază, în plină desfășurare, etapa actuală a cercetărilor de folclor comparat, cu rădăcini în tradițiile valoroase ale folcloristicii românești și deschisă cercetărilor mondiale contemporane.

Pe baza ideilor și conceptului de „comunitate folclorică sud-est-europeană", la a cărui definire au contribuit Al. Odobescu, B.P. Hasdeu, D. Caracostea, I. Mușlea ș.a., autorul studiului relevă condițiile speciale în care au conviețuit popoarele balcanice, condiții istorice, geografice, etnografice. Ele se apropie prin asemănarea unor condiții sociale, prin faptul că altădată au avut o singură limbă, aceea a populațiilor tracice, o singură religie, au avut un singur dușman comun, Imperiul otoman, și o singură aspirație : scuturarea dușmanului asupritor. Dincolo de aceste trăsături comune, autorul expune cu claritate trăsăturile individuale ale culturii populare a țării noastre, conferite de apartenența ei etnică la grupul popoarelor romanice, de tradițiile ei culturale specifice, de condițiile specifice de viață, de evoluția istorică a poporului nostru. În definirea comunității și a specificității, autorul folosește principiul unității în diversitate, discerne notele particulare ale culturii populare românești în cadrul complexității culturale a zonei. Nu mai întîlnim greșelile unor înaintași, nu numai de la noi, care puneau un accent exagerat pe aprecierea specificității, erau dominați de subiectivism în atribuirea unui rol exclusiv ori preponderent unui popor ori altuia, în crearea anumitor produse folclorice. Schimbul de valori lua, în viziunea unor asemenea cercetători, un aspect unilateral, unele popoare numai oferind, iar altele numai receptînd. Studiul lui A. Fochi subliniază opiniile avansate ale specialiștilor români, care au relevat, de fiecare dată cînd a fost cazul, aportul cultural original al vreunui popor din comunitatea culturală balcanică. Aici autorul dovedește buna aprofundare a unor concepte de bază ca : „geneza independentă a fenomenelor culturale identice", „împrumut cultural", „circulație", „comunitate culturală", „specificitate", văzute în legătura dialectică dintre național și universal, dintre unitate și diversitate.

Din acest examen adîncit asupra unui singur sector al folcloristicii române se desprind cu claritate : substanțiala contribuție românească la cercetările de folclor sud-est-european, în etapele ei distincte și cu metodele proprii de cercetare, modul cum numeroșii cercetători români au abordat conținutul, expresia artistică și funcțiile culturii noastre populare, sectoarele

care au fost abordate cu predilecție și titlurile remarcabile, traducerile efectuate din creațiile poetice ale culturilor învecinate. Studiul lasă cu destulă evidență să se configureze un secol bogat în investigații, experiențe, lupte de opinii.

Situarea cercetătorilor români de folclor comparat sud-est-european este operată de către A. Fochi, de cele mai multe ori, cu ponderea cuvenită, judecățile critice fiind sigure și bazate pe o informație bogată. Este și cazul paginilor închinate lui O. Densusianu. Numai că aici surprinde ideea riscată și neargumentată care acceptă în autorul studiului programatic *Folclorul. Cum trebuie înțeles* doar pe filolog, „sans être folkloriste non plus" (p. 102). Credem, mai întîi, că rostul studiului lui A. Fochi nu era să demonstreze dacă O. Densusianu este sau nu folclorist. Ideea însă lansată, ea trebuia și demonstrată, mai ales că studiul se adresează în special cercetătorilor străini. Rămîne deci o simplă aserțiune.

Pe fondul larg al comparatismului românesc și în perimetrul specific al cercetărilor de folclor comparat sud-est-european, cartea lui Adrian Fochi se înscrie ca o cercetare remarcabilă prin ineditul ei, prin larga cuprindere a fenomenului abordat, reușind să ofere o sinteză edificatoare. Volumul se încheie cu un întins studiu asupra unei teme generale de folclor sud-est-european, și ea, ca și tema anterioară, în atenția cercetătorilor din cadrul Asociației internaționale de studii sud-est-europene. Autorul monografiei *Miorița* s-a dedicat aici altui motiv al baladei populare, „întoarcerea soțului", prilej, printre altele, să-și aplice practic conceptele teoretice vehiculate în sinteza comparatismului folcloric sud-est-european din prima parte a cărții sale.

Iordan Datcu

RECTIFICARE
la nr. 2/1974

La pag. 117, rînd 3, în loc de *lucrările derivă* se va citi *lucrurile derivă*.

La pag. 118, rînd 5, în loc de *înscrierea* se va citi *înserierea*.

La pag. 119, rînd 4, în loc de O_{390} se va citi O_{300}.

La pag. 123, rînd 44, coloana II, în loc de *1. Toate fetele se duc*, se va citi **O 5.1.1.**

1. Toate fetele se duc.

La pag. 124, rînd 45, coloana II, în loc de *Cluj; var. -16* se va citi *Cluj; var. 1-6*.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, Str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti str. Gutenberg nr. 3 bis

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Izvoare folclorice şi creaţie originală**. (Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu), 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCŞAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub redacţia), **Ţara Bîrsei**, I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.

Rev. etn. folc., t. 19, nr. 3, p. 177—258, Bucureşti, 1974

I. P. I. c. 1177

43407

Lei 20.—

I-117.
XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 19 BUCUREȘTI Nr. 4

1974

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România: AL. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ.

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Atragem atenția cititorilor „Revistei de etnografie și folclor" că numărul de față încheie seria din anul acesta. Începînd cu anul 1975, „Revista de etnografie și folclor" urmează să apară cu o periodicitate de două numere anual.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), str. Gutenberg, nr. 3 bis, sectorul VI, București.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța Poștală nr. 2001 — telex 011631, București, România, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„*La revue d'ethnographie et de folklore*" paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 19 — 1974 — nr. 4

SUMAR

Pag.

ADRIAN VICOL — Institutul de etnografie şi folclor la cea de-a 30-a aniversare a Eliberării 261

STUDII

ALEXANDRU I. AMZULESCU — Observaţii despre evoluţia contemporană a cîntecului epic în Oltenia 271

GHEORGHE IORDACHE — Tipologia aşezărilor rurale reflectată în evoluţia obştilor săteşti 291

CRONICA

IORDAN DATCU — Editarea folclorului românesc în ultimele decenii. . . . 311

TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului. 317

RECENZII

C. C. GIURESCU, *Contribuţii la istoria ştiinţei şi tehnicii româneşti în secolele XV — începutul secolului XIX*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1973 (Ofelia Văduva) 327

N. ROŞIANU, *Stereotipia basmului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973 (Radu Răutu) . 329

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 19 — 1974 — No 4

SOMMAIRE

Page

ADRIAN VICOL, L'Institut d'ethnographie et de folklore trente ans après la Libération 261

ÉTUDES

ALEXANDRU I. AMZULESCU — Quelques remarques sur l'évolution des chants épiques recueillis dans la Petite Valachie 271

GHEORGHE IORDACHE — La typologie des habitats ruraux reflétée dans l'évolution des communautés villageoises 291

CHRONIQUE

IORDAN DATCU — La publication du folklore roumain dans les dernières décennies 311

TIBERIU ALEXANDRU — La chronique du disque 317

COMPTES RENDUS

C. C. GIURESCU, *Contribuţii la istoria ştiinţei şi tehnicii româneşti în secolele XV — începutul secolului XIX*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1973 (Ofelia Văduva) 327

N. ROŞIANU, *Stereotipia basmului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973 (Radu Răutu) 329

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR LA CEA DE-A 30-A ANIVERSARE A ELIBERĂRII

ADRIAN VICOL

Cel de-al 30-lea an al Eliberării coincide cu anul al 25-lea de existenţă a Institutului de etnografie şi folclor. Institutul de folclor de acum un sfert de secol — astăzi Institutul de etnografie şi folclor — a fost şi continuă mereu să fie o modestă parte din acel complex revoluţionar a cărui sorginte este marele act al Eliberării. Deceniile au aşternut pe drumul istoriei repere utile spre a putea recapitula astăzi drumul parcurs.

Necesitatea de a privi uneori în urmă nu este gratuită; ea izvorăşte din dorinţa de a scruta cu mai multă îndrăzneală şi cu sporit optimism viitorul, de a vedea mai limpede ţinta spre care trebuie să se îndrepte eforturile pentru a contribui, cu pasiune şi cu convingere, la înflorirea vieţii materiale şi spirituale a poporului nostru.

În mod obişnuit aniversările sînt marcate de bilanţuri festive; nu din lipsă de modestie, ci dimpotrivă, pentru ca simpla consemnare a realizărilor, în veştmîntul concret al cifrelor, să excludă eventuala exaltare subiectivă, lăsînd datelor obiective rostul de a vorbi în graiul lor sobru şi convingător. Dacă nu vom proceda astfel, de data aceasta, nu este din dispreţ faţă de modestie, ci pentru a scoate în relief, dincolo de faptele „nude", mai curînd esenţa unui proces, care poate că ar rămîne ascunsă sub perdeaua datelor statistice sau a unor liste de realizări — atît de numeroase în folcloristica românească din aceşti ani.

Dar nu numai acesta este motivul pentru care considerăm că un astfel de bilanţ ar fi mai puţin semnificativ pentru a marca, odată cu sărbătorirea celor 30 de ani ai marelui eveniment al Eliberării, sfertul de secol pe care îl împlineşte Institutul de folclor. Un motiv cel puţin la fel de puternic ne îndeamnă, de asemenea, la căutarea unei căi mai puţin „festive": drumul pe care se cuvine să-l scrutăm nu priveşte numai *disciplina* noastră ştiinţifică — folcloristica — ci, într-o măsură cel puţin la fel de însemnată, însuşi *obiectul* disciplinei, adică întreaga noastră cultură populară din această perioadă. În domeniul nostru, legătura pe care o are cercetarea cu practica este atît de indisolubilă, încît cercetarea trebuie

Rev. etn. folc., tom. 19, nr. 4, p. 261–269, Bucureşti, 1974

să se adapteze la schimbările ce se petrec neîncetat în realitatea care constituie obiectul său.

În al treilea rînd, explozia informațională ai cărei martori sîntem, mai ales în ultimii 15 ani, are și pentru noi o consecință nemaicunoscută pe toate tărîmurile: teoretic, metodologic, gnoseologic, dar și pragmatic. Fără îndoială, și folcloristica beneficiază de cuceririle științifice ale epocii actuale, făcînd posibilă continuarea cu folos a unor pași care, deși astăzi ni se par timizi, vor contribui la afirmarea cu mai multă pregnanță, și pe plan universal, a tradițiilor noastre folcloristice valoroase, pentru a fi și în acest domeniu la nivelul pe care îl oferă „materialul viu" — tezaurul artistic popular al țării noastre — pe care îl culegem, îl cercetăm și-l valorificăm.

★

Ideea înființării unui Institut de folclor — așa cum se întîmplă de regulă cu ideile înnoitoare — „plutea în aer". Pentru aceasta existau mai multe premise, la fel de importante. Pe de o parte, acel flux revoluționar al maselor populare, care a măturat, odată cu mizeria lăsată de sacrificiul dramatic plătit de poporul nostru în cel de-al doilea război mondial, și urmările unui regim secular de exploatare, aducînd la putere un regim democrat popular, care în mod firesc a acordat culturii populare prețuirea ce i se cuvine. Va dăinui încă multă vreme, probabil, mărturia acelui entuziasm (a cărui emoție poate nu mai este receptată de generațiile care nu au trăit aievea bucuria eliberării și a anilor ce au urmat lui August 23), entuziasm care a făcut ca în multe părți ale țării tradiționalul alai de nuntă să se deplaseze de atunci în sunetele „Marșului partizanilor", devenit marș de nuntă — obicei care și astăzi continuă să se păstreze în nenumărate localități. Nimeni, desigur, n-ar fi putut impune un astfel de „obicei", în afara imaginației populare, care a găsit totdeauna cea mai firească expresie a gîndurilor sale generoase!

Pe de altă parte, cea de-a doua premisă a înființării unui institut de folclor se găsea în existența prețiosului fond de culegeri de muzică populară, aparținînd fostei *Arhive de folklore* a Societății Compozitorilor Români, alcătuită din inițiativa lui C. Brăiloiu încă din anul 1928, și care cuprindea înregistrări de muzică populară din toată țara, pe cîteva mii de cilindri de fonograf și discuri speciale. Păstrarea acestui fond valoros de înregistrări se datorează foștilor discipoli ai lui C. Brăiloiu, care, cu destule sacrificii, au reușit să-l salveze de ororile bombardamentelor aeriene ce au pustiit Capitala începînd din 4 aprilie 1944.

Tradiția cercetărilor de folclor, ce își are rădăcini în opera unor înaintași ca V. Alecsandri și B. P. Hasdeu, a constituit, fără îndoială, o altă premisă a înființării unui institut de folclor. Într-adevăr, o seamă de cărturari de frunte ai culturii românești, printre care un D. Caracostea sau Ovid Densusianu — pentru a aminti numai pe cei mai reprezentativi întemeietori de școală folcloristică filologică din anii premergători înființării unui institut în care să fie cercetată și latura filologică a faptelor de folclor — ,alături de un Dimitrie G. Kiriac și C. Brăiloiu care au militat, ca folcloriști muzicali, pentru același ideal al culegerii, cercetării și valorificării folclorului nostru în modul său de manifestare naturală, adică sincretică — au contribuit de asemenea la limpezirea ideii unui institut

de folclor, în care cel puţin laturile esenţiale ale faptelor de folclor — poezie, muzică, dans — să fie urmărite simultan, în manifestarea lor firească.

Iniţiativa înfiinţării institutului, de către foştii colaboratori ai *Arhivei de folklore*, sprijinită de tînărul stat democrat-popular prin asigurarea fondurilor necesare activităţii şi a cadrului de funcţionare (local, mijloace fixe, aparatură etc.), a făcut realizabilă această idee. Istoria culturii româneşti a putut astfel consemna pentru totdeauna evenimentul de atunci : „Decretul" de înfiinţare a Institutului de folclor, act de naştere a unei instituţii la care poate abia îndrăzneră să viseze, generaţiii de-a rîndul, savanţi şi patrioţi români îndrăgostiţi nu numai de popor, ci şi de arta sa multilaterală şi multiseculară.

Pentru a putea trece la îndeplinirea sarcinilor ce i-au fost conferite chiar prin Decretul de înfiinţare, erau necesare cadre calificate — nu numai bine pregătite din punct de vedere profesional, dar şi strîns ataşate, prin dragoste şi prin pasiune, de o muncă ce impunea adesea renunţări şi sacrificii, greu de acceptat pentru cei ce nu simt o irezistibilă atracţie pentru ea ! În felul acesta, noul institut avea de îndeplinit, pe lîngă marele experiment de a fi primul Institut de folclor din România, şi unul cel puţin la fel de pasionant, dar şi la fel de dificil, de a înmănunchea o şcoală folcloristică românească.

Problema cadrelor privea în special formarea folcloriştilor muzicologi şi a folcloriştilor coregrafi. (Pregătirea filologilor nu părea să întîmpine dificultăţi notabile.) Moştenind *Arhiva de folklore* a S.C.R. (la care s-a adăugat apoi şi *Arhiva Fonogramică* a Ministerului Artelor de atunci, de dimensiuni mai modeste, înfiinţată şi condusă de George Breazul), nucleul principal de specialişti al Institutului era alcătuit chiar din majoritatea vechilor colaboratori ai lui C. Brăiloiu : H. Brauner, Mihai Pop, Ilarion Cocişiu, Paula Carp, Emilia Comişel, Tiberiu Alexandru, Ovidiu Bîrlea, Gheorghe Ciobanu. Acest nucleu a reprezentat în etapa respectivă şi principalul corp de profesori, care-şi lua asupra lui şi sarcina recrutării şi a formării cadrelor de specialişti muzicologi şi filologi. În ce priveşte coregrafia populară — domeniu de pionierat în noua folcloristică românească — primii paşi, făcuţi cu entuziasm şi cu pricepere, i se datoresc Verei Proca-Ciortea care, îndată după primele începuturi, a iniţiat şi a realizat un sistem original de notaţie a paşilor de dans, destinat notării jocului popular românesc. În lipsa filmului, se făcea astfel posibilă culegerea jocurilor populare pe teren, cercetătorul avînd la îndemînă un sistem de semne pentru a putea consemna chiar şi variante diferite ale unui joc, care altfel ar fi trebuit să se rezume doar la o descriere „literară".

În mod concret trebuia însă rezolvată recrutarea tinerelor cadre. Pentru formarea de folclorişti muzicologi, atenţia a fost îndreptată spre Conservator. Cursurile de folclor de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti s-au dovedit, în scurtă vreme de la înfiinţarea Institutului de folclor, o adevărată pepinieră de cadre de etnomuzicologi din rîndul cărora au fost selecţionaţi viitorii colaboratori ai Institutului. Lucrul a fost posibil deoarece profesorii care predau cursurile de folclor la Conservator erau în acelaşi timp şi colaboratori de seamă ai Institutului de folclor.

Situaţia era mai complicată în ceea ce priveşte cadrele de folclorişti-coregrafi. Lipsa unei tradiţiii de şcoli de coregrafie la noi făcea

imposibilă găsirea unei soluții analoage cu cea a folcloriștilor muzicali. De aceea, cercetătorii coregrafi au trebuit să fie inițial recrutați printre pasionații practicanți ai dansului popular din cadrul unor formații amatoare de acest gen.

În felul acesta, încă din primii ani de activitate, Institutul a îmbinat în mod fericit *cercetarea cu învățămîntul* — idee care în prezent a devenit dominantă în activitatea tuturor formelor de învățămînt din patria noastră. Viitorii folcloriști învățau „cursurile" de folclor în dublă calitate : de colaboratori ai institutului și de studenți ai Conservatorului sau, în cazul coregrafilor, ca dansatori, spre pildă, în *Ansamblul artistic muncitoresc al C. F. R.-ului.*

Folosind în mod creator experiența școlii sociologice de la București a lui D. Gusti și conducîndu-se în același timp după principiile metodologice ale cercetărilor de folclor, elaborate și aplicate de C. Brăiloiu, instruirea cadrelor noi de specialiști, în formare, a fost făcută de către institut prin munca practică de culegere la teren, urmată apoi de transcrierea și de studierea materialului cules. Așa s-a întîmplat că anii de debut ai activității Institutului de folclor sînt strîns legați de amplele culegeri de folclor la teren, în puncte astfel alese încît să satisfacă și necesitatea unor cercetări stringente pentru folcloristica noastră din acei ani : acoperirea unor „pete albe" de pe harta folclorică a țării, cunoașterea unor probleme speciale, ca, de pildă, a folclorului muncitoresc, a cîntecului nou, a folclorului lăutăresc etc. Culegerile respective erau conduse de cadrele cu veche experiență din Institut, dar erau încă realizate cu mijloace tehnice neschimbate, la fel ca la începutul secolului : fonograful cu cilindri de ceară. Aceste culegeri erau efectuate cu un număr mare de cercetători (din toate cele trei domenii — muzică, filologie și dans), care rămîneau pe teren 3-4 săptămîni. Viitorii folcloriști învățau astfel în munca practică de teren, de la profesorii lor cu experiență, nu numai tehnica propriu-zisă de culegere a folclorului, dar și acel complex indescriptibil de comportamente pe care un veritabil folclorist este dator să și le însușească în procesul muncii : pasiunea, modestia, dragostea pentru obiect cît și pentru „subiect". Măcar cîteva dintre aceste culegeri-școală merită să fie amintite, ca de pildă, cea de la Hălăucești-Roman (condusă de Mihai Pop), de la Covăsînți-Arad (condusă de H. Brauner și Mihai Pop), culegerea din Ținutul Pădurenilor-Hunedoara (condusă de Il. Cocișiu, Emilia Comișel, Ovidiu Bîrlea), culegerea din Muscel (condusă de Paula Carp și Al. Amzulescu) etc.

Formarea de cadre, paralel cu împlinirea unor lacune existente la acea vreme în culegerea și în genere în cunoașterea materialului din anumite zone, sau din anumite domenii ale folclorului nostru, a constituit numai o parte din realizările din primii ani de existență ai noului Institut. În același timp, însă, Institutului i-a revenit și misiunea de a organiza într-o unitate coerentă, ordonată și îndrumată, tendințele de manifestare spontană, prin joc și cîntec popular, a bucuriei și a exuberanței pe care o dă libertatea, după ani îndelungați de oprimare și de suferință. Așadar, îndrumarea mișcării artistice a amatorilor a fost pentru folcloriștii anilor '50 o preocupare de mare importanță metodologică și practică. În acei ani, în activitatea artistică de amatori folclorul își păstra încă, în cea mai mare parte, caracterul său autentic, la majoritatea for-

maţiilor artistice de la sate şi oraşe. Pentru că în acel timp „amatorii" nu erau decît înşişi ţăranii şi muncitorii îmbrăcaţi în straiele tradiţionale de sărbătoare cu care, cei mai mulţi, veneau pentru prima oară în viaţa lor pe o scenă de teatru, spre a interpreta jocurile lor populare sau spre a-şi cînta cîntecele în faţa microfonului. Erau primele modificări care interveneau în funcţia folclorului tradiţional, începuturile în care folclorul se ridica la rang de spectacol. Concursurile artistice de amatori, îndrumate efectiv, în primele lor ediţii, de către specialiştii Institutului de folclor, au constituit o multilaterală experienţă pentru însăşi activitatea artistică de mai tîrziu a celor mai largi mase populare. În acelaşi timp, ele reprezentau pentru tinerii folclorişti o şcoală vie de folclor, dîndu-le posibilitatea să cunoască îndeaproape trăsăturile caracteristice ale unor regiuni folclorice, prin simpla trecere în revistă, la diferitele faze ale concursurilor, a unui număr important de formaţii de jocuri populare, de cîntăreţi sau de instrumentişti populari dintr-o zonă folclorică limitată (în cadrul fazelor de concurs comunale sau judeţene) sau mai cuprinzătoare (la fazele interjudeţene sau finale pe ţară).

Am insistat anume asupra acestei laturi a activităţii Institutului de folclor din primii săi ani de experienţă, pentru că acea „explozie" de autenticitate folclorică pe care au constituit-o primele concursuri pe ţară ale artiştilor amatori de la sate şi de la oraşe a reprezentat totodată şi o importantă contribuţie a specialiştilor Institutului, nu numai la afirmarea folclorului nostru ca o manifestare artistică înnoitoare, ci mai mult, la preţuirea bunurilor folclorice chiar de către cei ce le produceau, aceasta făcînd parte din însăşi acţiunea de conştientizare a maselor populare asupra valorilor culturale pe care le păstrează în sînul lor, stimulîndu-le astfel la păstrarea şi la dezvoltarea acestora.

Punerea temeliilor unor culegeri ştiinţifice de folclor coregrafic românesc — împreună cu dezvoltarea şi perfecţionarea sistemului de notare a paşilor de dans, despre care am amintit —, începerea culegerilor sistematice de proză populară în toată ţara, debutul culegerilor de folclor în mediile muncitoreşti (prima de acest fel, chiar în vara înfiinţării Institutului, la Bumbăcăria Jilava), ca şi cercetarea folclorului nou, în fine, primele publicaţii de folclor sub forma antologiilor, ce făceau accesibile nu numai în ţară, ci şi peste hotare, materiale folclorice româneşti de certă valoare artistică şi etnografică — toate acestea trebuie adăugate la cele arătate mai sus pentru a avea o imagine apropiată a acelui început plin de entuziasm care a însemnat înfiinţarea Institutului de folclor din Bucureşti (cu o filială la Cluj). Această evocare se cuvine întregită cu amintirea faptului că, destul de curînd de la înfiinţare, în fruntea Institutului a fost, timp de 14 ani, regretatul compozitor şi folclorist Sabin V. Drăgoi.

Perioada care a urmat în viaţa Institutului, mai puţin spectaculoasă, am putea-o numi perioada maturizării şi a autodefinirii. Materialele culese cu mijloace tehnice moderne, cu magnetofonul (zeci de mii de piese din toate cele trei domenii ale folclorului, ce au dublat fondul iniţial de înregistrări) şi în condiţii optime, asigurate în parte şi de un studio propriu de înregistrări, construit anume, chiar în incinta Institutului — sau pelicula cinematografică (în sfîrşit se putea vorbi despre începutul unei filmoteci a jocului popular românesc !), cereau în mod imperios prelucrarea lor ştiinţifică prin studii amănunţite pentru cunoaş-

terea în profunzime a folclorului nostru, în ceea ce are el esențial. Aceste studii detaliate ale unor aspecte concrete, reprezintă de fapt veritabile microsinteze — singurele care reușesc să părăsească terenul comod al generalităților, cărora le lipsește cel mai adesea tocmai concreteţea faptului de folclor autentic, deci tocmai latura cunoașterii autentice.

Difuzarea și afirmarea acestor rezultate a reclamat mijloace adecvate. În felul acesta, după cîțiva ani de la înființare, Institutul a reușit să asigure (începînd din anul 1956) apariția regulată a unei reviste — *Revista de folclor* — în paginile căreia era oglindit de aproape progresul pe care folcloristica noastră îl înregistra în cercetarea și în cunoașterea faptelor de folclor, în concepție și în metodologie fiind înfățișate activitatea și problemele cercetărilor Institutului.

Trecerea Institutului sub auspiciile Academiei R.S.România, în anul 1962, reprezintă o nouă etapă în existența sa și prin faptul că, odată cu aceasta, Institutului i se atașează o nouă secție, de etnografie, schimbîndu-și astfel și denumirea în *Institut de etnografie și folclor* (și revista în *Revista de etnografie și folclor*). Dezbaterile pe marginea celor mai importante probleme ale folclorului și ale etnografiei, în general intensificarea vieții științifice colective are ca rezultat, în acea vreme, o nouă autoperfecționare, ce trebuie pusă în legătură cu reluarea ideii de realizare a unei *colecții naționale de folclor*, paralel cu proiectarea realizării unui *atlas etnografic al României*, două lucrări menite să constituie, fără îndoială, opere monumentale în cultura socialistă a țării noastre. Aceste două obiective majore reprezintă de atunci preocuparea fundamentală în munca Institutului de etnografie și folclor.

În ce privește colecția națională de folclor, materialele culese și prelucrate științific în cadrul cercetărilor zonale dintre anii '54—'64 formează o bază importantă pentru cele mai multe din volumele ce vor alcătui această lucrare de mari proporții. Aceasta, deoarece culegerile respective constituie și astăzi materialul cel mai interesant din zonele respective, cel mai bine cules și în parte prelucrat cu cea mai mare exigență. Se află acum în faza redactării finale primele volume ale colecției. Secția de etnografie a elaborat chestionarele, a întreprins primele experimente de cercetare la teren cu aceste chestionare și se află acum în faza de definitivare a rețelei localităților de anchetat pentru atlas.

Între timp, Institutul întreține relații și un bogat schimb de publicații și informații cu numeroase centre de cercetare de peste hotare. După recunoașterea unanimă a specialiștilor care ne-au vizitat, Institutul e astăzi una dintre cele mai mari și mai bine organizate unități de specialitate din lume. (Acesta și este principalul temei pentru care profesorul Mihai Pop, directorul Institutului, a fost ales președinte al Societății internaționale de folclor și etnografie — S.I.E.F.)

Dar perioada la care ne referim este deosebit de importantă și din punctul de vedere al realității folclorice propriu-zise, care în ultimii 10—15 ani începe să ia calea unei dezvoltări deosebite. Această perioadă reprezintă tocmai anii în care viața economică a țării capătă un elan neasemuit în dezvoltarea ei, astfel încît, una după alta, regiuni, zone, localități — pînă la nivelul ultimelor sate — își schimbă acum înfățișarea. Odată cu această impetuoasă dezvoltare a vieții materiale, mase din ce în ce mai largi sînt antrenate în vîltoarea înnoirilor. Dar nu numai masele

își schimbă profilul de altă dată, oamenii zilelor noastre devenind constructori de uzine și muncitori calificații în noua industrie ce se naște și crește vertiginos. La achizițiile de bunuri materiale ale locuitorilor satelor și orașelor, încep să se adauge și cele de altă factură, printre care în primul rînd succesele dobîndite de cei mai tineri membri ai familiei, pe drumul școlarizării. Radio-ul și televiziunea încep să fie obiecte de cel mai larg uz popular. Odată cu pătrunderea progresului tehnic pînă în cele mai îndepărtate colțuri de țară, începe și o interesantă osmoză între mentalitatea de pînă ieri și „cunoștințele" — sau să le numim mai bine „informațiile" — noi la care oamenii au acum acces deplin; chiar dacă ele nu sînt în întregime asimilate, încep totuși să exercite asupra mentalității și vieții cotidiene influențe tot mai constructive.

În aceste condiții nici folclorul nu putea rămîne neschimbat. Devenirea lui este determinată de factori esențiali, dintre care unii cu caracter obiectiv, ca de pildă înseși condițiile concrete de viață. Satul de ieri într-un timp relativ scurt a devenit, bunăoară, un centru minier, schimbînd fundamental „categoria socială" a locuitorilor, pe care i-a transformat în muncitori calificați ai unei industrii înaintate, deși pînă deunăzi sătenii erau niște „simpli țărani" ! Se înțelege că noua categorie socială se caracterizează printr-o seamă de trăsături noi, printre care și viața cultural-artistică a componenților strîns legată de alte posibilități, cu totul diferite, create de viața colectivității organizate în cadrul marilor întreprinderi socialiste. Dar nici ceilalți factori nu sînt de neglijat. Ca, de pildă, noul context social-cultural al activității artistice de amatori. În noile condiții, și activitatea artistică de amatori vrea (și trebuie !) „să țină pasul" cu noul ritm de viață. Radioul și televiziunea, pe măsură ce pătrund tot mai mult în casele țărănești, au și dificila sarcină de a răspunde solicitărilor tot mai insistente ale ascultătorilor și telespectatorilor de a se difuza programe de muzică populară și jocuri populare. La rîndul lor, echipele artistice ale satelor sînt și ele tot mai atente la ceea ce aud „la difuzor", sau la ceea ce văd „pe micul ecran". Și ceea ce vine pe calea undelor este, în mod firesc, considerat a fi la cel mai înalt nivel în materie de cîntec și joc popular, deci de invidiat și demn de imitat. Odată cu aceasta, începe însă un nou și dificil capitol al devenirii folclorului de odinioară. Mijloacele de difuzare în masă a informațiilor — cunoscute sub denumirea massmedia — sînt astăzi un important factor de evoluție a folclorului.

Imitațiile, ambițiile de egalizare a performanțelor de virtuozitate ale cutărei echipe văzute la televizor sau în cine știe ce spectacol, idolatrizarea vreunei cîntărețe auzit la radio, a vreunui stil sau chiar a vreunei „mode" vehiculate de cîteva „capete de afiș" — artiști zis „profesioniști" — toate sub semnul artificialului de diverse grade, al prostului gust sau al șablonului — , iscă acum pericolul ruperii legăturilor folclorului cu esența sa de adevăr artistic, sincer și convingător, pericolul de negare a sensului estetic al artei populare. Problema „folclorului bun de consum" necesită stringenta lămurire a funcționalității în bună parte schimbate a folclorului — , ceea ce reclamă găsirea unui „etalon" eficace, capabil să indice hotarul între valabilitate artistică și fals, între virtuozitate și exhibiție, între folclor și non-folclor. Acest etalon, desigur, nu trebuia să fie inventat, el exista de mult; ceea ce era de făcut privea

Muzeul Literaturii Populare Budapest

doar definirea sa ştiinţifică şi folosirea lui adecvată în toate împrejurările. Aşa s-au născut amplele dezbateri (în Institut şi în presă) în jurul problemei autenticităţii în folclor, dezbateri în care, fără nici o excepţie, au fost antrenaţi toţi membrii Institutului de etnografie şi folclor. Rezultatele cele mai remarcabile — şi care au izbutit să influenţeze „opinia publică", mai mult decît ar fi putut s-o facă orice altă cale — au fost obţinute datorită unui aliat deosebit de puternic pe care l-a avut această dezbatere, şi anume, chiar *radioul şi televiziunea*, acestea făcînd să intre, pe canalele de largă audienţă, în mase valori folclorice din ce în ce mai autentice, în primul rînd în cadrul emisiunilor de radio, apoi şi la televiziune, realizate adesea cu colaborarea cercetătorilor Institutului (emisiuni ca de pildă : „Mioriţa", „Din pîlnia gramofonului", „La fîntîna dorului", „Floarea din grădină" etc.).

Nu pot fi uitate, însă, în aceeaşi ordine de idei, nici marile evenimente artistice pe tărîmul folclorului, cum au fost afirmarea, în ţară şi în lume, a unor frumuseţi artistice populare româneşti nepieritoare, fie prin talentul unor echipe artistice săteşti care au uimit prin prospeţime şi prin nobleţea expresiei, fie prin înalta perfecţiune a expresiei vreunui instrument popular, mai ales cînd acesta se numeşte *nai* şi cînd este mînuit de un artist ca Gheorghe Zamfir.

Problemele promovării autenticităţii şi ale valorificării eficace a folclorului implică în continuare existenţa Institutului de etnografie şi folclor şi în genere a unei activităţi folcloristice mature. Fără această implicare ar fi greu de imaginat rezolvarea pozitivă, pe bază ştiinţifică, a unor întrebări atît de dificile şi de complexe. Este suficient să ne amintim că în anii din urmă, odată cu importantele prefaceri petrecute în toate domeniile economico-sociale, au fost urmărite cu acelaşi interes deosebit şi problemele fundamentale, la fel ca şi laturile concrete ale activităţii cultural-educative, pretutindeni, pînă în cele mai intime celule organizatorice ale acesteia. De aceea nu este deloc întîmplător că în organe şi organisme locale sau judeţene cum sînt, bunăoară, Comitetele judeţene pentru cultură şi educaţie socialistă sau Centrele de îndrumare a creaţiei artistice populare din diferite colţuri ale patriei noastre, muncile de răspundere, direct legate şi de valorificarea folclorului local şi a promovării autenticului, sînt deţinute de cadre care în mod obligator au absolvit studii de învăţămînt superior, în programa cărora a figurat şi predarea unui curs de folclor !

Pe de altă parte, formarea în continuare, ca şi menţinerea informării acestor cadre cu munci de răspundere la nivelul cerinţelor actualităţii, şi deci capacitatea lor de a acţiona cît mai eficient şi în timpul cel mai scurt posibil, în vederea realizării unor sarcini concrete ivite pe tărîmul problemelor de folclor, ar fi imposibile dacă folcloristica nu ar dispune de acele instrumente de lucru, veritabile lucrări de sinteză, care să fie folositoare la aflarea unor răspunsuri la întrebările pe care le poate ridica activitatea practică. Atare lucrări de sinteză sînt în curs de realizare şi crearea lor marchează tocmai ceea ce am numit maturizarea folcloristicii noastre. Acesta este chiar ţelul lucrărilor cuprinse în *Colecţia naţională de folclor* ca şi al *Atlasului etnografic al României*. Dealtfel nu încape îndoială că lucrările ce au apărut în ultimii ani, aparţinînd colaboratorilor actuali sau din trecut ai Institutului de etnografie şi folclor —precum

şi a unor autori cu vechi şi temeinice preocupări folcloristice — reprezintă rezultatele foarte pozitive ce se pot semnala în activitatea bogată de editare a folclorului pe plan central, sau care se realizează de mulţi ani sub auspiciile forurilor culturale ale unor judeţe sau municipii. Ele oglindesc posibilităţile largi oferite astăzi cu generozitate de conducerea de stat şi de partid pentru cunoaşterea şi valorificarea culturii populare, ca şi existenţa *încă vie* a creaţiei populare în ţara noastră, ce oferă necontenit materiale demne de a fi publicate. Aceasta este în acelaşi timp şi o confirmare a unei politici culturale bine orientate, în elaborarea căreia, fără îndoială, un loc modest îi va reveni, direct sau indirect, totdeauna şi folcloristicii noastre.

Pentru a putea beneficia de toate avantajele condiţiilor favorabile create de Stat şi de Partid, permanenta autoperfecţionare a noilor şi a vechilor specialişti ai Institutului rămîne una din coordonatele pe care se va înscrie curba ascendentă a pasiunii şi a dăruirii cu care păşim, pe deplin încrezători, într-o nouă Eră.

OBSERVAȚII DESPRE EVOLUȚIA CONTEMPORANĂ A CÎNTECULUI EPIC ÎN OLTENIA

AL. I. AMZULESCU

Întemeiat pe materiale din colecțiile Institutului de etnografie și folclor, am înfățișat, în studiul despre *Balada populară în Muscel* [1], evoluția contemporană a cîntecului epic, stăruind aproape exclusiv în cercetarea *extrinsecă* [2] a creației folclorice de acest gen din zona subcarpatică, musceleană.

Năzuind către o cercetare precumpănitor *intrinsecă* [3], sub imboldul structuralismului și al semiologiei, am acordat în ultima vreme o atenție corespunzătoare studiului stilului și structurii cîntecului narativ [4].

Experiența și cunoștințele dobîndite prin cele de mai sus constituie premise utile spre a cerceta, în cele ce urmează, din punct de vedere *structural* și în perspectivă *diacronică*, evoluția contemporană a cîntecului epic din Oltenia.

Cercetarea de față se bizuie pe studierea amănunțită a patru volume, tipărite între anii 1967—1970, cuprinzînd texte transcrise din culegeri pe bandă de magnetofon realizate în anii 1964—1969, și anume:

1. A. Dumitrescu, *N-ați auzit d-un Jian, d-un haiduc de craiovean? Balade oltenești*, Craiova, Casa regională a creației populare, 1967;
2. M. Locusteanu, I. Mitu, A. I. Popescu, *Cîntec vechi din Oltenia*, Craiova, Casa regională a creației populare, 1967;
3. I. Mitu, A. I. Popescu, M. Locusteanu, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, Craiova, Casa creației populare, 1968;
4. A. I. Popescu, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, II, Craiova, Editura Academiei R.S.R., 1970.

---

[1] Cf. Al. I. Amzulescu, *Balada populară în Muscel*, în volumul colectiv *Studii de folclor și literatură*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 247—332.

[2] Cf. R. Wellek — A. Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 105—107.

[3] Cf. *ibidem*, p. 187—189.

[4] Cf. Al. I. Amzulescu, *Despre stilistica oralității cîntecelor epice românești*, în „Revista de etnografie și folclor" 15 (1970) nr. 6, p. 461—494; *Modelul funcțional al eposului eroic românesc*, *ibidem*, 16 (1971) nr. 3, p. 189—206; *Modelul actanțial al eposului eroic românesc*, *ibidem*, nr. 4, p. 267—282; *Structura baladei familiale*, *ibidem*, 19 (1974) nr. 2, p. 87—94.

Folosesc, ca termen de referință pentru detectarea și relevarea comparativă a evoluției și a schimbărilor, opt publicații, cuprinzînd materiale mai vechi, culese din aceeași zonă și din apropierea acesteia, începînd din anii 1880—1890, acordînd specială atenție masivei publicații *Materialuri folkloristice*, a lui Gr. G. Tocilescu, apărută chiar în pragul veacului nostru (în anul 1900) și urmărind, în continuare, cele mai de seamă culegeri din aceeași zonă, sudică, a țării dintre anii 1909—1963 :

5. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, Ed. Minerva, 1970. Vol. V (colecția Gr. Crețu) ;
6. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, Editura pentru literatură, 1967. Vol. II (colecția T. Bălășel) ;
7. Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, București, 1900 ;
8. C. Ciobanu Pleniță, *Cuvîntări adînci*, Craiova, 1909 ;
9. N. Păsculescu, *Literatură populară românească*, București, 1910 ;
10. *Monografia județului Dolj*, Craiova, 1944 ;
11. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, Editura pentru literatură, 1967. Vol. I (colecția M. Gregorian) ;
12. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, Editura pentru literatură, 1969. Vol. IV (colecțiile G. I. Neagu și I. Nijloveanu) [5].

Cîteva sugestive considerații statistice asupra *corpus*-ului astfel constituit și utilizat ar putea fi aici binevenite :

Cele patru volume (cu materiale culese între anii 1964—1969 și tipărite între anii 1967—1970), privite ca principal obiect al analizei, cuprind un total de 269 variante ce reprezintă 79 tipuri de subiecte.

Cele opt publicații, cu materiale culese între anii 1880—1963, totalizează aproximativ 700 variante. Dintre acestea, 330 (deci aproape jumătate) sînt variante culese între anii 1880—1900 ; 70 culese între 1900—1910 ; aproximativ 200 culese între cele două războaie mondiale (între 1921—1940) ; iar aproximativ 100 după al doilea război mondial (între 1946—1963).

E neîndoielnic că cele 269 variante dintr-un interval cronologic atît de concentrat (5 ani : 1964—1969) alcătuiesc o bază de documentare destul de consistentă și de maximă coerență și omogenitate, asupra stadiului celui mai recent de evoluție a cîntecului epic, surprins în procesul tradiției orale îndată după *anul 1962* — socotit ca an al încheierii cooperativizării agriculturii și deci al biruinței transformării socialiste a satului românesc (ceea ce presupune, firește, importante implicații social-economice și culturale).

Pe de altă parte, distribuția cronologică a celor 700 variante din culegerile anterioare se repartizează, destul de echilibrat, pentru a asigura o echitabilă reprezentare între cele patru etape, atît de bine marcate, din evoluția istorică a folclorului contemporan românesc :

$$\frac{\text{330 var.}}{\text{a. 1880—1900}} \Big/ \frac{\text{70}}{\text{1900—1910}} \Big/ \frac{\text{200}}{\text{1921—1940}} \Big/ \frac{\text{100}}{\text{1946—1963}}$$

[5] În continuare, citarea textelor acestor colecții se face prescurtat : prima cifră (totdeauna urmată de punct) corespunde numărului de ordine din această listă bibliografică ; cifra care urmează după punct arată pagina.

Nu încape îndoială că cele nouă decenii (anii 1880—1970) asupra cărora se îndreaptă astfel cercetarea de față, spre a urmări evoluția contemporană — *și îndeosebi cea mai recentă* — a cîntecului epic din Oltenia, reprezintă un interval de timp în care, în genere, istoria poporului român a cunoscut unele dintre cele mai profunde evenimente și mutații politice, social-economice și culturale din întreaga sa evoluție multiseculară. Fără a putea stărui aici în detalierea cursului acestor transformări și a procesului tot mai precipitat, mai adînc și mai generalizat, de schimbare radicală a condițiilor contemporane ale vieții social-economice și culturale a poporului român, se poate afirma cu absolută certitudine că prin aceasta masele populare, făuritoare în decursul veacurilor și purtătoare ale folclorului românesc pînă astăzi, se îndreaptă în aceste — și îndeosebi în ultimele trei — decenii, tot mai avîntat, pe calea progresului și a intrării definitive a României în circuitul vieții și al civilizației moderne. Situația generală a poporului român e astăzi radical schimbată, spre pildă față de anul 1930—cînd peste jumătate din totalul populației rurale erau încă analfabeți —, sau față de 1948—cînd populația țărănească era încă peste trei pătrimi din totalul populației României. (Se știe că în anii 1949—1950 a început acțiunea de lichidare a analfabetismului, iar procesul de continuă ridicare economică și culturală a satelor asigură acum cu totul alte condiții de viață materială și spirituală celor mai puțin de jumătate din totalul locuitorilor României rezidenți la sate, care beneficiază astăzi de multe sute de mii și milioane de cărți, aparate de radio și televizoare, de peste 3500 biblioteci publice, de aproape 8000 de cămine culturale și 6000 de cinematografe sătești etc.)

Devine astfel cu atît mai interesant de cercetat evoluția cîntecului epic oral, în complexul unor condiții sociologice atît de radical și semnificativ schimbate.

Pentru delimitarea teoretică a terminologiei folosite, trebuie precizat că înțeleg mai întîi prin *schimbare* fenomenul transformării considerat în aspectul său *concret*, relativ ușor de sesizat, — oarecum măsurabil, în raport cu o stare anterioară.

Departe de orice accepție statică, însuși conceptul de „stadiu" (deci și de „stare anterioară") nu poate semnifica altceva decît o rezultantă — aditivă și integrativă — a schimbării, o etapă relativă de tranziție, a schimbării în curs de acumulare în cadrul unui anume interval cronologic.

Schimbarea e așadar un anumit aspect al transformării și evoluției; ea se înscrie, diacronic, ca rezultat și *ca moment concret* al mișcării și al conexiunii dialectice universale. Acumularea treptată, cantitativă, face ca în anumite condiții, atingînd anumite limite, cantitatea să se transforme în calitate și deci schimbarea să devină și ea, mai mult sau mai puțin vizibil, înnoitoare.

Cauza nemijlocită a schimbării rezidă în contradicția, lăuntric sădită în lucruri și fenomene sub diverse moduri, cum este cel — esențial și universal — al tensiunii continue dintre formă și conținut. Contradicția apare și se impune mai mult sau mai puțin treptat, se manifestă și crește pînă ce atinge starea critică a confruntării între diversele direcții posibile ale mișcării celei veșnice, neîncetate. Biruie în genere ceea ce în această confruntare lăuntrică împinge lucrurile înainte, și deci către

o nouă coerență stadială. În aceste condiții cauza se transformă în efect. efectul într-o nouă cauză, iar forma în conținut al unei alte trepte a evoluției ș.a.m.d.

Înțeleg prin *tendință* aspectul *abstract* și de sinteză esențială al direcției mișcării și al schimbării concrete. În raport cu schimbarea, tendința e — cel puțin pe parcursul acumulării cantitative — ceea ce este esența față de fenomen, conținutul față de formă. Diverse moduri de manifestare ale schimbării și ale mișcării se înscriu și se sintetizează astfel la un moment dat — pe un anume grad de stadialitate — în „tendința", care reprezintă nivelul superior de generalizare față de schimbarea, privită ca fenomen concret, ca expresie sensibilă a formei palpabile a procesului mișcării și transformării. În *acest* „moment" stadial tendința reprezintă conținutul mișcării și al schimbării. Odată cu biruința și generalizarea ei — cînd acumularea cantitativă a schimbării tinde spre o nouă calitate — tendința devine ea însăși o formă a vechiului conținut și frînă a mișcării, intrînd în contradicție cu conturarea altei, sau altor, noi tendințe, la rîndul lor conținut al altor forme de manifestare a schimbării concrete.

Există astfel tendințe pozitive și negative, progresive și regresive.

Pe de altă parte, în cadrul conexiunii generale a mișcării și transformării, urmare a cauzalității mișcării în funcție de contradicții interne, există negreșit un *ritm propriu* al diverselor „serii specifice"[6] de fenomene în schimbare, care evoluează intersectîndu-se, împletindu-se, influențîndu-se, accelerîndu-se și întîrziindu-se reciproc și necontenit, de aproape și de departe.

Aici își găsește locul și conceptul dialectic de *structură* ce poate fi privit, din punct de vedere diacronic, ca stadiu de echilibru relativ al unui obiect în limitele unor anume coordonate și relații, care înscriu orice obiect, și deci orice structură, în cadrul unui sistem transformațional specific, mai mult sau mai puțin cuprinzător, din șirul mișcării și al conexiunii generale.

Definiția — devenită clasică — a lui J. Piaget arată că: „La o primă aproximare, o structură este un sistem de transformări care, în calitatea sa de sistem, comportă existența unor legi (în opoziție cu proprietățile elementelor acestui sistem) și care se conservă sau se dezvoltă prin chiar jocul transformărilor sale, fără ca acestea să ducă la depășirea granițelor sistemului respectiv sau să apeleze la elemente exterioare. Într-un cuvînt, o structură cuprinde trei însușiri: de totalitate, de transformări și de autoreglaj"[7].

Acționînd în sensul atît de profund dialectic-transformațional al definiției lui J. Piaget, ne vom strădui să privim în cele ce urmează cîntecul epic românesc, în ansamblu, ca o structură, considerată tocmai prin cele „trei însușiri: de *totalitate*, de *transformări* și de *autoreglaj*".

Considerînd cîntecul epic, în totalitatea sa, ca o structură și deci ca un anume „sistem de transformări", eposul eroic, respectiv balada familială reprezintă la rîndul lor subsisteme întemeiate fiecare pe un

[6] Cf. Tz. Todorov, *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par..., Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 37—38, 67, 70, 120—121, 131, 136, 138, 140 pass.

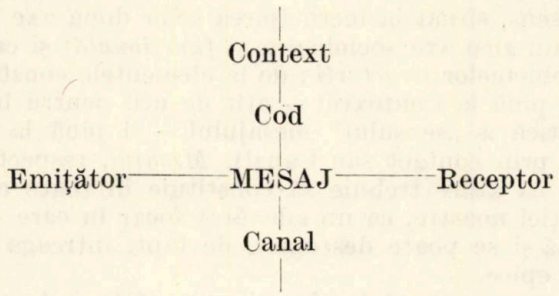
[7] Cf. J. Piaget, *Structuralismul*, București, Editura științifică, 1973, p. 7.

anume model transformaţional, fiecare „tip" de subiect şi fiecare „variantă" alcătuind, în felul său, o microstructură. *Schimbarea* şi *tendinţa* (în sensul în care aceste aspecte ale transformării au fost definite mai sus) pot fi urmărite la oricare din aceste „nivele", începînd cu cel mai concret dintre acestea — nivelul variantei.

În sfîrşit, *autoreglarea* constă în efectul remodelator şi ponderator al schimbării privite în cadrul raportului dintre cele două tendinţe fundamentale : de continuă transformare şi de relativă stabilitate, proprii „seriei specifice" şi „sistemului de transformări" respectiv.

Ţinînd seama de toate cele arătate mai sus, intenţionăm cercetarea cîntecului epic spre a răspunde în chip adecvat celor „trei chestiuni fundamentale ale unei teorii diacronice : (a) delimitarea schimbării ; (b) tipurile de schimbări ; (c) «regularitatea» schimbărilor"[8].

Pe de altă parte, considerînd cîntecul epic ca *act de comunicare* ne-am putea sluji, firește, în continuare cu mult folos de schema, de asemenea devenită clasică, a factorilor procesului comunicării[9], analizînd problemele evoluţiei contemporane a cîntecului epic prin prisma acestor factori :



Cum se ştie, în centrul acestei scheme se află „mesajul", ca obiect al relaţiei dintre E. şi R. Asimilînd conceptul de mesaj cu cel al translaţiei **textului** folcloric, în cazul de faţă cîntecul epic se identifică cu mesajul.

Ca în toate cazurile în procesul comunicării, şi mesajul — respectiv „textul" poetic şi muzical al cîntecului epic — se clădeşte pe baza şi în limitele unui anume „cod" (care constă în ansamblul elementelor de *lexic* şi de *gramatică*, tradiţional cunoscute şi utilizate de emiţător — pentru „codarea" mesajului respectiv — şi *re*cunoscute de receptor, pentru „decodarea" acestui mesaj). „Formulele" şi procedeele stilistice tradiţionale de compunere şi de interpretare — aşadar mijloacele şi procedeele specifice de realizare ale cîntecului epic — s-ar include desigur aici (oarecum asemenea laturii „convenţionale" şi „arbitrare" a oricărui limbaj).

Prin „context" am putea înţelege atît „referentul" — adică însăşi realitatea : obiectivă (social-economică, culturală) şi subiectivă (atitudinea artistică faţă de realitate, cuprinsă prin oglindire „în imagini"

[8] Cf. M. Manoliu Manea, *Structuralismul lingvistic*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1973, p. 161.

[9] Cf. R. Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în volumul *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, p. 88.

în cîntecul epic) cît şi ansamblul „genurilor" învecinate şi, în genere, al „tezaurului" creaţiilor folclorice de tot felul, în al căror „context", apropiat sau depărtat, se situează ca o „serie specifică" şi genul cîntecului epic, cu formele şi aspectele sale specifice, cu ritmul său propriu de evoluţie.

„Canalul", ca modalitate de contact între partenerii comunicării, ar putea fi canalul „prilejurilor" oralităţii tradiţionale, ca şi oricare alte căi şi forme posibile de „circulaţie" a mesajului epic (ca, spre pildă în zilele noastre, şi cartea, discul, emisiunile radio-tv etc.).

A rămas în cele din urmă să identificăm, firește, în E pe purtătorul cîntecului epic (interpretul, cîntăreţul) iar în R — masa de ascultători, respectiv individul receptor din această masă.

Expunerea problemelor transformării cîntecului epic prin adaptarea şi utilizarea schemei generalizate a factorilor procesului de comunicare ne-ar ajuta negreşit la sistematizarea foarte riguroasă şi coerentă a ansamblului fenomenelor ce urmează a fi analizate aici. O ierarhizare şi o prioritate în acest ansamblu, atît de complex, de fenomene este însă imperios necesară.

În acest sens, situat la încrucişarea celor două axe : cea orizontală, dintre E↔R (am zice axa sociologică şi *funcţională*) şi cea verticală (în esenţă, axa problemelor *structurii* : de la elementele constitutive ale acesteia, prin Cod, pînă la Contextul — atît de util pentru înţelegerea şi integrarea semiotică a „sensului" mesajului — şi pînă la modalitatea de „transmitere", prin contact sau Canal), *Mesajul*, respectiv însuşi **textul** cîntecului epic ca atare trebuie să constituie în toate cazurile obiectul central al atenţiei noastre, ca un adevărat focar în care se concentrează, se concretizează şi se poate descoperi, de fapt, întreaga problematică a „comunicării" epice.

De aceea, asupra textelor înseşi vom călăuzi de această dată întreaga noastră cercetare, întrucît *textul* trebuie să servească spre a identifica de fapt *toate* schimbările şi tendinţele, indiferent de tipologia, de natura, de cauzele, de condiţiile şi de factorii acestora.

E de la sine înţeles că în rîndul cauzelor determinante şi al factorilor catalizatori (favorizanţi, sau care se opun schimbării şi tendinţei)[10], se situează, în diverse grade de greutate şi de pregnanţă în conjunctură, totalitatea simulantă sau influenţa, succesivă ori alternativă şi în grade diferite, a celorlalţi factori din procesul comunicării. Vom sacrifica însă cu bună ştiinţă, trecînd pe un plan cu totul secundar acest aspect, *extrinsec* „explicativ" (relativ uşor de căutat şi de găsit, dacă demonstraţia analitică *pe text* va izbuti să identifice, să descrie şi să categorisească adecvat înseşi *schimbările*, care negreşit că numai — sau în primul rînd — *în text* trebuie aflate), spre a proceda în spiritul cercetării structuraliste actuale şi al tradiţiei „formalismului", ca îndemn programatic spre cercetarea *intrinsecă*, pentru descoperirea „seriei" şi a „ritmului" specific de mişcare, propriu acestei serii cultural-artistice, a cîntecului epic de care ne ocupăm.

În sfîrşit, socotim deosebit de folositor de a adopta şi a utiliza aici — desigur, cu multă libertate —, în slujba cercetării problemelor evo-

[10] Cf. M. Manoliu Manea, *op. cit.*, p. 174, 176 pass.

luţiei cîntecului epic, conceptele lingvisticii structurale : *parole* (vorbire)/ *langue* (limbă) şi *structură de suprafaţă/structură de adîncime.*

Într-adevăr, vom descoperi o serie de *schimbări* elementare şi superficiale, uşor de sesizat, menţinîndu-se la nivelul — sintagmatic — „de suprafaţă", al „lanţului vorbirii", ca variaţii oarecum fireşti, mai mult sau mai puţin accidentale şi relativ puţin semnificative pentru structura stilistică orală a cîntecului epic.

Acumularea treptată dar stăruitoare, ca şi gruparea şi călăuzirea tot mai desluşită a unor atare schimbări în cadrul unor *tendinţe*, capătă însă semnificaţie sporită pentru evoluţia structurii „de adîncime",angajînd însuşi sistemul *gramaticii* cîntecului epic. Se tulbură astfel, în cele din urmă, chiar echilibrul relativ al coerenţei sistemului — paradigmatic — al *limbii* cîntecului epic şi al semiologiei sale tradiţionale, ceea ce implică aspecte şi consecinţe esenţiale şi relevante pentru însăşi dinamica evoluţiei cîntecului epic, în cadrul tendinţelor şi al schimbărilor sale contemporane.

Parcurgînd cele patru volume de cîntece epice din Oltenia, culese în anii 1964—1969 şi tipărite între 1967—1970, chiar de la primele pagini se poate vedea că, alături de texte rotunjite în cea mai desăvîrşită coerenţă stilistică tradiţională, se ivesc, la tot pasul, semnele unui destul de mare amestec de elemente care contrastează vădit cu ideea esenţială de *trecut* şi de *vechime*, cuprinsă în însăşi denumirea populară a genului : „cîntec bătrînesc", cîntec „vechi".

Frumuseţea textelor „bine păstrate" rămînînd o dovadă îmbucurătoare despre vitalitatea şi despre surprinzătoarea putere de „supravieţuire" a cîntecului epic pînă în zilele noastre, îmbogăţeşte desigur, prin aceste noi atestări, cu noi piese antologice, fondul „de aur" al genului [11].

Cu toate acestea, cercetătorul culturii populare e totdeauna interesat să descopere nu numai statornicia marilor împliniri ale creaţiei orale ; el este tot atît de preocupat de a urmări — în „procesul variaţiei" — semnele necontenitei frămîntări creatoare, ale căutărilor neobosite de adaptare şi de asimilare a „textului" oral la mereu noi şi noi, nebănuite circumstanţe, din cursul nesfîrşitei sale perindări din om în om şi din loc în loc, peste ani, decenii şi chiar veacuri...

S-ar putea spune că aceasta e cea de a doua faţă a „vitalităţii" cîntecului folcloric, faţa efervescenţei active, a procesului „autoreglării" şi a minunatei „lupte pentru existenţă" orală a cîntecului, împotriva timpului şi a perimării, cîntecul străduindu-se să întinerească şi să se păstreze cît mai viguros în greaua competiţie cu alte forme de manifestare, proaspete şi curente, ale actualităţii şi ale cerinţelor —mereu reînnoite — ale prezentului şi ale vieţii.

De aceea, dincolo de valoroasele texte antologice, oarecum „fosilizate" în chihlimbarul memoriei, cercetarea atentă a numeroaselor *schimbări* ce apar — în procesul variaţiei — în majoritatea textelor atît de recente ale acestor colecţii (în accepţia ce am dat termenului de *schimbare* în cele de mai sus) ne dezvăluie din plin problemele evoluţiei şi ale

[11] Cf., spre exemplu, 4.15 (Soarele şi luna), 4.116 (Tănislav) ş.a.

tendinţelor actuale ale cîntecului epic românesc, în contextul vieţii contemporane.

În folcloristica românească e binecunoscută polemica iscată în jurul anului 1915 tocmai de nedumerirea, şi în cele din urmă de „critica" extrem de caustică a lui E. Lovinescu, care, neputînd admite şi înţelege apariţia cuvîntului „balton" (palton) într-un vechi cîntec haiducesc cules din gura unui lăutar, punea sub semnul îndoielii valoarea — incontestabilă! — a marii colecţii folclorice tipărită de Gr. Tocilescu în anul 1900. Profesorul D. Caracostea, pasionat cercetător al cîntecului epic, a demonstrat cu acel prilej importanţa şi valoarea fenomenului variaţiei, fie ea oricît de neaşteptată, pentru a înţelege mai profund întrepătrunderea cîntecului epic cu însăşi viaţa [12].

Progresul teoriei folcloristice din cele şase decenii care au trecut de atunci ne scuteşte de a relua argumentarea necesităţii de a accepta şi de a considera astăzi documentul folcloric *aşa cum este*, cu florile dar şi cu ghimpii şi solzii săi, neînfrumuseţat şi nestilizat artificial în cabinetul culegătorului sau al atîtor meşteri drege-strică, gata oricînd să ofere surogatul lustruit şi pomădat drept model al autenticităţii şi al frumosului folcloric „selectiv".

Cercetarea ştiinţifică cu desăvîrşire obiectivă, îndreptată asupra textului, cît mai fidel transcris şi publicat, e în măsură să pătrundă şi să explice raţiunea schimbării şi a „variaţiei", nu întotdeauna foarte pozitive, dar totdeauna semn al procesului autoreglării, specific „documentului" oralităţii folclorice. Discutînd deci problemele variaţiei, mai puţin din punct de vedere axiologic şi mai mult din punct de vedere ontologic şi epistemologic, cercetarea evoluţiei şi a înfăţişării actuale a cîntecului epic oltean în lumina corpusului arătat e plină de învăţăminte despre măreţia dar şi despre avatarurile creaţiei folclorice tradiţionale, în procesul adaptării sale la condiţiile şi împrejurările vieţii contemporane.

1. O primă categorie de *schimbări* rezultă din pierderea înţelesului desluşit al unor termeni arhaici, al căror sens învechit se reconsideră prin ceea ce numim etimologii populare. Analogia fonetică, de suprafaţă, a termenului devenit neînţeles, cu termeni din circulaţia vorbirii curente, e temeiul suficient pentru asimilarea semantică fără rezerve şi deci pentru înlocuirea arhaismului lipsit de sens cu un alt termen, cu care nu are nici o legătură reală.

Trei voinici... / Acu' *au sosit întîi* [13] (3.95,98; 1.122) — în loc de „au sosit *din Dii*", sau Pe uliţa tîrgului, / Tîrgului *Madridului* (4.200) — în loc de „tîrgului *Odriiului*", sînt schimbări provenind din neînţelegerea actuală a numelor unor oraşe sud-dunărene (Vidin, Edirnè — cu denumirea populară Dii, Odrii), atît de familiare cîntăreţilor de cîntece eroice de odinioară [14]. Dacă *din Dii* se transformă cu relativă uşurinţă în adverbul *întîi*, apariţia cu totul neaşteptată a atît de îndepărtatului oraş spaniol (Madrid, în loc de Edirnè!) e, negreşit, semnul unui orizont cultural, cu totul schimbat, al cîntăreţului contemporan.

---

[12] Cf. D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, I, p. IX—X, 16; II, 78—90.

[13] Cf. nota 5.

[14] Cf. şi V. Bogrea, *Pagini istorico-filologice*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 411—414.

O schimbare tot atît de ciudată e prilejuită de epitetul *de mischiu*, din versul „Paloş *de mischiu*" (= sabie damaschină, din oţel *de Damasc*) — arhaism destul de frecvent în cîntecul epic [15], acum de asemenea asociat prin etimologie populară cu numele unui neînsemnat sat din vecinătatea zonală (Mischii), cu care epitetul este făcut să rimeze, într-un interesant proces de localizare şi de adaptare a cîntecului: 'Ndărăt să-ntorcea / La tîrg *în Mischiu* (!) / Ca să-şi tîrguiască / Paloş *de mischiu*...(4.39).

Adverbul arhaic *savai* (chiar, tocmai) — astăzi cu totul dispărut din limba curentă, dar încă destul de frecvent folosit, prin veche tradiţie în cîntecul eroic — se asimilează fără dificultate cu numele propriu *Sava*, în formula de trei ori repetată: *Sava*, mama Marcului, / Ibomnica turcului... [16] (4.101,102).

Epitetul constant *bolun* (nebun) (Turcul bolunul) trezeşte cu totul altă asociere semantică, transformat în *bour* (bou sălbatic): Turcule, *bourule*, ...(1.115).

Grad în vechea ierarhie militară, *aga*, ajungînd lipsit de înţeles în zilele noastre (deşi e vorba de însuşi numele eroului principal al unui cîntec, „Aga Bălăceanu") se interpretează şi se „traduce" atît de neaşteptat: Numai Căpitan Costin / *Iacă*, *lu'* Bălăceanu fin (4.163), pentru *Lui Aga B*...

În sfîrşit, pierderea înţelesului arhaic duce cîteodată la un total automatism lingvistic, care face greu de recunoscut punctul de pornire al termenului originar, greu mutilat.

Termenul *bahmet* (cal tătăresc, de stepă), plural *bahmeţi*, dintr-un text creat de poetul Vasile Alecsandri [17] dar pătruns în circulaţia orală, se foloseşte mecanic, alterat în *băduret* şi *băzmeţi*, *bacnăzi*: Un *bahmet* ce tot sărea (Alecsandri) devine Un *băduret* ce tot juca (2.56); Iar de ai *bahmeţi* fugari (Alecsandri) — De mai ai *băzmeţi* (!) fugari (2.57); De *bahmeţi* l-a sărăcit (Alecsandri) — De *bacnăzi* l-a sărăcit (2.59)!

Cele observate mai sus sînt tot atîtea momente de transformare concretă, *schimbări* pricinuite de latura ajunsă, fireşte, anacronică a expresiei lingvistice a textelor de vechi cîntec epic tradiţional. *Tendinţa* de reactualizare, de întinerire artificială pentru perpetuarea în contemporaneitate a cîntecului, stă, în esenţă, la baza tuturor acestor schimbări care, oricît de semnificative — ca fenomen (fiecare *schimbare* în parte), sau ca proces (ca *tendinţă* generală de evoluţie prin etimologii populare) —, se desfăşoară la nivelul structurii *de suprafaţă* a cîntecului, ca variaţii accidentale, am zice de categoria „vorbirii" cîntecului epic (*parole*).

Prin corelarea cu alte manifestări ale schimbării şi prin integrarea lor în ansamblul procesului de transformare, ele pot căpăta însă — cum se va vedea din cele ce urmează — un înţeles cu mult mai adînc decît cel limitat la nivelul structurii de suprafaţă, unde le-am surprins la prima vedere, aflîndu-se în curs de acumulare treptată, spre a-şi aduce în cele din urmă contribuţia la evoluţia, cu mult mai greu de sesizat, a însăşi structurii *de adîncime* a cîntecelor, spre care ne îndreptăm în continuarea acestei analize.

---

[15] Cf. *ibidem*, p. 161.

[16] Cf. *ibidem*, p. 433.

[17] Cf. V. Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, Bucureşti, 1866, p. 77—81 (Român Grue Grozovanul).

[Un caz, cu totul aparte, — am zice de *schimbare zero* față de cele de mai sus — e versul inițial al unui cîntec eroic cules într-un sat din imediata vecinătate a Dunării : *Ora catam bocăei* (3.114), vers cu totul lipsit de înțeles pentru cîntăreț ca și pentru auditoriul său actual[18] . Abia după lungi căutări am putut deslușì că cele trei „cuvinte", astăzi mecanic rostite de cîntăreț într-un total automatism lingvistic, trebuie să fie ecoul, relativ recent încețoșat, al unui fenomen de bilingvism dunărean.

Acum total lipsit de înțeles (dar slujind parcă cu aceeași funcție ca obișnuitul procedeu de situare inițială a acțiunii cîntecului epic în fantastic și nedeterminant), versul e un transplant mecanic păstrat, prin inerție, dintr-un cîntec popular bulgăresc : *U răcata mu bocai...* [19]

„Transplantul" nu a fost încă afectat de fenomenul schimbării ! (Dacă schimbarea și asimilarea nu se vor produce, întocmai ca în operațiile cardiace, fenomenul respingerii amenință prin apropiere [20]...)]

2. O categorie, foarte numeroasă, de schimbări accidentale surprinse în plin proces de acumulare, constă în apariția, cu mult mai izbitoare, de elemente lexicale și de expresii — adesea clădite din neologisme — , care contrastează vădit cu ambianța generală a unei vechi atmosfere de epocă. Atmosfera arhaică a cîntecelor se lasă treptat contaminată și invadată de o anumită experiență a vieții contemporane și a contactului cultural și lingvistic tot mai stăruitor cu orașul și cu periferia sa. Expresia lingvistică a textului poetic dobîndește astfel conturul, adesea colțuros, al unei certe incoerențe stilistice, provenind din amestecul, de multe ori brutal, între conținutul vădit arhaic al cîntecului și haina unei expresii stilistice pestrițe, insuficient ajustată și asimilată față de substanța tradițională a cîntecului.

Această incompatibilitate stilistică — nu totdeauna supărătoare — , al cărei izvor rezidă de asemenea în tendința de corectare și de adaptare a arhaicului — resimțit ca anacronic și depășit — , dobîndește, în mod ciudat, efectul răsturnat și parcă tot mai accentuat al unei alte fețe a anacronismului, datorită nepotrivirii tot mai acuzate între conținutul vechi și noutatea experienței de viață sub semnul căreia se produce această foarte frecventă schimbare a formei de exprimare.

Așa, spre pildă, „paltonul" — care în jurul anului 1915 stîrnea mînia vehementă a criticului E. Lovinescu în fața colecției lui Gr. Tocilescu, unde termenul era atestat în forma degradată, de sorginte suburbană, „balton", într-o variantă din Focșani a cîntecului despre *Miu haiducul* (7.214) — se află acum, după aproape șapte decenii, destul de temeinic înrădăcinat, în cel puțin trei variante ale aceluiași cîntec, cules din localități diferite ale Olteniei, — la multe sute de kilometri de Focșani ! — : La *palton* că se slăbea, / Tot mereu înainta (1.58) ; sau : Să-ți dau *palton haiducesc* (1.64) și : Ca să-ți dau *palton domnesc* (1.124). Același termen apare acum și în forma diminutivă *paltonaș*, dealtfel în bună vecinătate cu *costum* (Un *costum* îi cumpăra ; Un *costum* de haine-i da)

---

[18] Faptul e atestat și în colecțiile I.E.F., în culegerile noastre : mg. : 1148 b, 1372, 1386 a.

[19] După o informație obținută prin bunăvoința colegului I. Rebușapcă, lector univ. la facultatea de limbi slave.

[20] Am cules același cîntec, de la același informator, *fără* versul inițial respectiv (cf. mg. 1142 d, 2221 c).

în cîntecul lui Corbea haiducul [21] (3.158,165). În aceste condiții, abia ne mai poate surprinde cînd, într-o altă variantă, sora haiducului: Vezi fetița ce-mi făcea? / La *gardilop* să ducea, / Papucii mi-i trăgea (4.258) — unde termenul *gardilop*, provenit din „garde robe", e de aceeași „clasă" lingvistică cu *baltonul* de la începutul acestui veac.

Chiar și o fugară spicuire poate aduce, în continuare, o bogată recoltă de alte elemente asemănătoare: termenii *amant(ă)* înlocuiesc pe cei tradiționali: ibovnic(ă), ori iubit(ă), în cel puțin patru cîntece diferite (2.176; 3.236; 4.124,345); după cum în două rînduri își face loc și verbul, din același context semantic și cultural, *se amureza* [22] (1.207; 4.334), de care se apropie și formula, în două rînduri atestată: *La brațetă* că-l lua (1.53); *La brațetă* ei să luau (2.172).

Violența efortului încercării de inovare lingvistică și stilistică ne scutește aproape de orice comentariu, la simpla trecere în revistă a termenilor și a unor combinații sintagmatice cu asemenea termeni, ca în cazurile: Iară Gruia ce-mi făcea? / *Ambițios* cum era (*Novac*, 4.59-60); ba chiar O *șerpoaică-ambițioasă* / Mi-a împuiat în mustață (*Corbea*, 4.193); Paharnica domnului / Pe *ușa secret* ieșea / Și pe cal încăleca (*Miu*, 1.62); Pîn' la el *te-oi conducea* — făgăduiește haiducul, dar în cele din urmă: Cu arme că să-ncingea / Și la Ștefan *mi-apărea* (4.260-261); sau: Șaua pe cal așeza, / La-mpărat *se prezenta* (1.85) și, același termen într-o și mai hibridă vecinătate cu un arhaism: La-mpărat *se prezenta*, / *Salamanicul* că-și da [23] (1.162).

Impulsul irezistibil spre modernitare capătă uneori — mai cu seamă prin utilizarea stăruitoare a neologismului — conturul unei exprimări prețioase, care naufragiază în vulgaritatea semidoctă a stilului pretins elevat. Marcu Viteazul: El din nou să repeza, / *Toate forțăle punea* / Și cu turcu-n pămînt da (3.107); Miu haiducul întreabă pe sora sa: — Cine, soro, *te-a forțat* / Pe aici de mi-ai călcat? (1.54); iar îndîrjit de soția trădătoare, Biță Cătănuță: Biță cînd o auzea, / El atunci *să-nfuria* [24] (2.163)...

Se pot cita și cazurile: În două că-l despica, / Așa moarte-i trebuia, / *Că-și merită el soarta* (*Oprișan*, 3.138); Te cununi cu sora mea, / *Să-ți salvez eu viața ta* (*Miu*, 2.116); La soru-sa să oprea: — Dadă, dăiculița mea, / *Să-ți povestesc durerea* (*Milea*, 1.215); și mai cu seamă vădit pedantul pasaj: Eu să jupoi un ciocoi / *Să-mi construiesc un cimpoi* / Și să cînt sara la oi (2.216); ca și: La bătaia focului / E fîrșita omului. / Foc de paie de secară, / *În sfîrșit*, neică, să moară (*Ilincuța*, 1.144) ...

---

[21] Asemenea ciudățenii vestimentare se remarcă încă în colecția Gr. Crețu (texte anterioare anului 1900), unde într-o variantă a cîntecului „Bolbocean", cules din Brăila, se vorbește de Trupșorul haiducului, / Cu *pantalon cadrilat* / Cum se poartă la-mpărat...(5.289). De asemenea, într-o variantă la „Miu haiducul", culeasă din Plenița—Dolj în jurul anului 1925, haiducul batjocorește pe vodă îndemnîndu-l: -Mă cumnate dumneata, / Ia-ț' *bereta* de-ț' fă vînt!... (10.83).

[22] Cf. (încă din jurul anului 1900) și: *amanta* (7.29,31); *hamor* (7.1239); *amureaza* (7.161); *amorezul* (5.376).

[23] Cf. încă din jurul anului 1910, într-o variantă la „Fata de frînc": El *să prezenta* / Joi de dimineață / La ghiață răsneață...(9.163).

[24] Cf., încă într-o variantă din Găița—Brăila, 1896: Corbea *să-nfuria* (5.244) iar, mai recent, calul lui Corbea: Din copită c-azvîrlea, / *Furios* se poticnea, / Tot trupșoru-ș' scutura/Și *furios* necheza (12.522) și Ghiță Cătănuță: Cu pumnii-n masă bătea, / El, frate, că *s-enerva* (12.288).

În valul restructurării şi al inovaţiei stilistice — asemănător, pînă la un punct, cu fenomenul cvasigeneralizat de schimbare, atît de uşor vizibilă, a înfăţişării actuale a satelor, datorită masivei renovări şi a construcţiei de case noi, în tot cuprinsul ţării — un destul de bogat şi semnificativ şir de schimbări ce apar în textele cîntecelor epice îşi află obîrşia în contactul, tot mai strîns, în genere cu lumea oraşului, de unde şi influenţa tot mai deslușită a „orizontului" şi a „stilului" vieţii urbane — şi îndeosebi suburbane — asupra mentalităţii şi a comportamentului, respectiv şi a limbii şi a stilului omului din popor.

Însăşi evocarea tîrgului, cu uliţele sale, diferite de ale satului, evocare care era firesc să apară în vechile cîntece epice spre a răspunde unor necesităţi de descriere a locului acţiunii, se împrospătează şi se transformă acum prin schimbările ce se ivesc în cîntece pentru a face loc unei atmosfere mai apropiate de ceea ce este *astăzi* oraşul, cu străzile, cu pieţele, cu instituţiile, cu moravurile şi „manierele" sale — ceea ce cuprindem sub formula concentrată „stilul orăşenesc de viaţă". Consecinţa e un anumit anacronism şi o continuă tendinţă de hibridare a textului, care se străduieşte, nu totdeauna fără succes, să se actualizeze fără încetare. Presiunea realităţii contemporane îşi pune pe această cale tot mai mult pecetea pe restructurarea lexicală şi stilistică a versului cîntecelor epice.

Aşa, spre pildă, dacă în vechile variante bine păstrate „letinul bogat" în aşteptarea alaiului de nuntaşi urca de obicei „în foişor" (*În foişor* să suia, 4.48), în unele dintre variantele actuale, primenite sub impulsul viziunii caselor orăşeneşti, cu multe etaje, acelaşi letin :'*N catu-al de sus* să suia / Şi ocheanu că-l lua / Şi pe cîmp că să uita (4.71) ; sau : El tot măi sus să suia, / *La etaju-al doilea*, / *Binoc* (!) la ochi arunca... [25] ; ba chiar, în cele din urmă : El tot măi sus să suia, / *La etaju-al treilea* (3.48) !... Întemniţatul Corbea îşi îndeamnă bătrîna mamă că caute mîna de lucru necesară pentru săpat printre salahorii şi „muncitorii" necalificaţi, uşor găsibili în preajma „pieţei", ca în oraşul contemporan : —'*N vale-n piaţă* să te duci / Şi ia nouă săpători, / Şi ia nouă muncitori, / Dă-le un franc şi de mîncare / Şi cîte-un răchiaş tare ... (3.163). Aducînd calul haiducului, bătrîna *Pe stradă* că mi-l scotea (4.196). Plecînd în grabă din curtea domnească să ducă, în taină, veste haiducului despre primejdia ce-l pîndeşte, surioara Calea — care odinioară îşi sumetea rochiţa în brîu şi „sărea", sprintenă ca o căprioară, „o vale şi-o vălcea / Şi-o pustie de derea" — se comportă acum ca o veritabilă orăşeancă : 'N vale-*n stradă* cobora / Şi de-*o trăsură că-mi lua*, / Mergea pîn' la o vîlcea (3.186) [26]...

Dacă taximetrul şi celelalte mijloace motorizate de transport orăşenesc încă lipsesc, se folosesc măcar trăsura şi „cupiul" ; pe fata „letinului", Pe mireasă că mi-o lua / Şi la *cupiu* mi-o ducea / Şi-n *cupiu* că mi-o-ncuia (3.146) ; iar pe mire Într-o *trăsură*-l punea / Şi la spital mi-l ducea/Şi de rană-l vindeca (3.51)...

---

[25] Cf. şi *Benog* la ochi c-aşeza (12.464) ; cît despre *ochean*, acesta e larg atestat, încă înainte de anul 1900 (cf. 5.198, 237—238 ; 7.19, 40—41, 65, 111—112, 179, 194, 204, 1223, 1237) şi îndată după aceea (9.161, 163, 204, 213, 220, 222—223, 264, 298, 306) ; într-o variantă din colecţia Nijloveanu : Iar Letinu ce făcea ? / Prin *salon* că se-mplimba, / Ochean la ochi c-aşeza,/ / Nunta că mi-o năzărea (12.462 ; cf. şi 459).

[26] Cf. şi „Jdrelea" : Pe *bulevard* apuca (încă înainte de 1900, 5.299) ; iar într-o variantă din 1932 : Dară Corbea ce făcea ? / Iel *pe stradă* să uita (11.519).

Dintre instituţiile oraşului, *spitalul* apare şi în alte texte [27] (3.146); vechea temniţă, „temnicioara *de piatră*" se ... reconstruieşte şi se modernizează : La temniţă mi-l băga, / La temniţa *betonată*, / Unde n-a fost niciodată [28] (2.90).

Gara, *portul*, *vagoane*, *vaporul* „ancorat" se ivesc şi ele în textele supuse din plin fenomenului schimbărilor [29] (4.151, 147 ; 3.79, 82).

Într-un stil pretins elevat, după hiperbola tradiţională pentru descrierea vasului de băut, despre haiducul Jianu (călător !) se spune că : Şi plosca că şi-o umplea / De-o vadră şi cinci oca / De-nchina Jian cu ea / *La călătoria sa!* (1.50).

Deprinderea întîlnirilor obişnuite, între prieteni, la bodega orăşenească se oglindeşte în pasajul : Tot oraşul că-l căta, / *Într-o cîrciumă-l găsea*, / *El cu prietenii bea* (3.123) ; de unde şi „paharnica" de odinioară devine, în plină atmosferă orăşenească : Surioara Miului, / *Chelneriţa* domnului (2.102, 109), ba chiar *Servitoarea* domnului (3.253, 247).

Aceeaşi formulă de viaţă actuală orăşenească răzbate parcă şi în versurile : Soră-sa aşa-i făcea / *Şi baia i-o pregătea* (2.38) ; sau, fiind vorba de nuntă : Cu Calea s-a cununat, / *Mare nuntă la palat* / Şi *pe Miu l-a-nvitat* [30] ... (3.191).

Buna „manieră" orăşenească nu mai îngăduie să umbli în văzul lumii cu lucrul ... neîmpachetat. De aceea, pedant — dar anacronic modernizat ! — pînă şi eroul ucigătorul balaurului : Capu şarpelui tăia / Şi *frumos l-împacheta* / Şi cu *capu-mpachetat* / Mi să dusă la-mpărat (4.58) ; ceea ce se întîmplă aiurea şi în finalul confruntării vitejeşti între doi adversari : Săbioara ş-o trăgea, / Cap de la trup că-i tăia, / De sînge mi-l curăţa / Şi *frumos l-împacheta*, / La domnie să ducea (4.173). Mai realist, un alt cîntăreţ observă pînă şi hîrtia de ambalaj : De sînge mi-l curăţa, / *La jurnal l-împacheta* / Şi-n disagi mi-l aşeza [31] (3.146 ; cf. şi 218, 219, 243) ; iar un altul schimbă în cele din urmă şi „disagii" tradiţionali de mai sus, cu „geanta" orăşenească : Şi capul că i-l lua / Şi *în geantă* că-l băga [32] (2.166) ...

Ecoul terminologiei şi al relaţiilor mercantile, orăşeneşti, se poate bănui în destule cazuri de schimbări, ca în versurile : Că eu, mam', *mă leg* /

---

[27] Încă în 1897, într-o variantă din Găiţa—Brăila la „Copilaş Roman" : *Doftorii*, măre, că-i da / Şi pe el mi-l deştepta (5.239) iar într-o variantă la „Pătru frunte-lată" din Monografia Dolj : La *doftor* că să ducea, / *Doftoru* îl aducea (10.100).

Cît despre instituţii, *trebunalul* apare încă în colecţiile Tocilescu şi Păsculescu (7.153 ; 8.213), ba într-o variantă la „Corbea" : El o dată ce-mi făcea ? / Cu levodverile foc că-mi da, / Doi miniştri că-mpuşca... / Ştefan-vodă ce-mi făcea ? / Pîn' la *juri* că mi-l ţinea / Şi ţeapa că i-o gătea. / Dar *jurii* ce mi-i făcea ? / De la ţeapă că-l scăpa, / La temniţă-l trimetea...(7.191).

[28] Cf. şi : Zidarii zîdea, / *Ţiment* că turna, ...într-o variantă la „Meşterul Manole" din colecţia Păsculescu (1910) (9.189, 191), iar într-o variantă la „Iovan Iorgovan" din 1932 : Zidari aducea / De groapa-i zîdea / Şi-*o ţimentuia*... (11.549).

[29] Cf. şi : Corabia oprea, / La mal o trăgea / Şi *mi-o ancora* (9.291), precum şi o „luntre *ancorată*" (12.470) ; iar în variante la „Vidros" : Cîrlig în apă-l băga, / Vreo trei zile că *sonda* / Şi peste morun că da (12.75) apoi : *Cu macaraua*-l trăgea, / Morunul, vezi, că-l scotea (12.81).

[30] Dealtfel, încă într-o variantă la „Corbea" din colecţia Tocilescu : Ştefan-vodă c-auzea, / Din vreme se pregătea / Şi *mozică* că chema, / Ficiori de domni *'nvita* / Şi la dînsu că-i poftea, / Ficiori de domni că venea, / Pe canapele şedea...(7.180).

[31] Încă în Monografia judeţului Dolj, într-o variantă la „Marcu Viteazu" : Dară Marcu ce făcea ? / Pe maică-sa o loa / Şi-*n hîrtie o-nfăşura* etc. (10.66).

[32] Cf., încă într-o variantă din 1893 : Iar Dobrişan ce făcea ? / Mîna-n *geantă* că-mi băga / Şi un firman că-mi scotea (5.329 ; cf. şi 12.551) ; ba chiar, într-o variantă la „Ion ăl Mare", Călin : *Geamantalu*-l desfăcea ! (11.529).

Muzeul Literaturii Române Craiova

Mîndru de-*un contract* (de două ori într-o variantă a temei „Lenore" 3.65); sau : Şi-mi *pusără termenu* joi / Să s-apuce de război (4.167) — înlocuindu-se „termenul" mai vechi, obişnuit în cîntecul tradiţional „a pune *sorocul*". Din acelaşi cîmp semantic, al „contractului" şi al „regulilor" contractuale, s-ar părea că fac parte şi versurile : Cine s-o afla / Pe Leana s-o ia / *Cu condiţia* ; sau : Neagu copilu / Şi *să obliga* / Dunărea-mi trecea (2.69); precum şi acest îndemn repetat : —Du-te, frate, (soru-mea,) acas'/ *Să nu să-ntîmple vr-un caz* (4.142, 248) ; ori : La palat cînd ajungea, / Ei pe cal că *mi-l proba* (3.154) ; ca şi : *Ş-o stăpîni averea* / *Şi toată socoteala* (4.97) ; ori : Scoate-afară mireasa / S-o dăruiesc cu ceva / *C-aşa merge regula* (2.180, 183) — în locul formulei tradiţionale *Precum e datoria* ... [33]

Stîngăcia folosirii neologismului duce, pe alocuri, la schimbări de un ciudat prozaism şi de o platitudine cu efect rizibil : Căci *cu iapa ce-o deţii* [34] / Ai făcut tu vitejii (se spune în cîntecul despre lupta lui Novac cu şarpele — 3.42) ; ori : El singur *să convoca* (!?) / Şi *pedeapsa-i aplica* (3.147, 288) !

Contrastează puternic, cu aceste aspecte de pedanterie şi preţiozitate, vulgaritatea unor schimbări apărute în texte sub semnul expresiei celei mai simple a stilului comun al limbii populare : Mărunţelu şi cu Zdrelea, / *Ăştia făcea toate elea* (3.227) ; — Maică, Corbeo cu maica, / *Iete* ce-a zis domnia (3.161) ...

În sfîrşit, sînt vrednice de semnalat aceste schimbări, ivite sub semnul asimilării unui oarecare grad elementar de cultură „tehnică" şi de ştiinţă exactă : În picioare s-opintea, / *La suprafaţă* ieşea... (2.78). (În textele vechi : În *faţa* apei se ivea... sau *La lumină* că ieşea) ; sau : *Trei minute* [35] n-aştepta, ... nu trecea (4.77, 243) ; ca şi : *Un metru* de măi mergea, / Şarpele pe loc murea (3.32) ; şi : Pe-un cal negru-ncăleca, / *Imediat* că pleca, / Nouă dealuri că trecea (2.129) ...

Schimbări înnoitoare, sub semnul neologismului şi al viziunii contemporane a vieţii, se produc şi în evocarea mijloacelor de comunicare la distanţă. Dîndu-se uitării vechile forme ale cîntecului eroic, ca zvîrlirea de la distanţă a suliţei ori trimiterea inelului prin corbul mesager, veştile se transmit acum cu *biletu*, *bilecioru* şi *scrisorica* [36].

Mai întîi, se scrie încă „cu pana", dar şi cu „creonu" : Împăratu de-auzea, / În cameră că intra, / Mîna pe *creon* punea (3.116). Novac : Corbului *biletu*-i da, / El în cioc că-l apuca (1.111) ; iar Corbea : Făcea de-un *bilecior* / Cu deştiu di la picior (3.152). Întocmai ca la distribuirea poştei prin primăria sătească din ultimele decenii, în vechiul cîntec al lui Doicin : Iar harapu ce făcea ? / *Gvardianu*-l trimitea / *Scrisorica* să i-o dea. / *Gvardianu* să ducea / Şi în poartă că-i bătea, / Iată fata că-mi

---

[33] Cf. elemente asemănătoare a. Tocilescu : Cheile-n mînă lua, / La *casa de bani* mergea (7.176) ; ba chiar o ...tocmeală a haiducului Miu cu ciobănaşul în aceşti termeni : Dă-mi tu o mie de oi / Să-ţi dau două mii de poli / Că de ăştia am prea mulţi, / Nu-i mai poci purta prin munţi / Şi vroi *să-mi pierd capital* / Şi să mă fac ungurean... (7.162) ; sau : Vinde boii, vinde via, / *Pune ipotec moşia* (10.98) şi : Ne-a călcat hoţu pămîntu / Şi *ne-a mîncat şi venitu* (10.69).

[34] Cf. şi într-o variantă la „Ghiţă Cătănuţă" a. Tocilescu : Eu pe mîndra nu mi-oi da / Că mi-a dat-o soacră-mea / Din copilăria mea / *Să-mi supţiu* casa cu ea (7.171), iar a. Păsculescu („Voica Bălaca") versul : *Să-şi susţie* viaţa (9.243).

[35] Cf. şi *Cinci minute* nu trecea (12.613).

[36] Pentru *biletu* şi *scrisoarea*, cf. şi 9.163, 195.

ieşea, / *Scrisorica* c-o lua / Şi sta fata de-o citea... / Şi mai departe: Iar Doicin dacă-mi vedea, / Din guriţă că-i zicea: / — Apăi, soră dumneata, / Adu-ncoace *scrisoarea* / Şi Doicin că mi-o citea (3.85—86).

Toate cele de mai sus reprezintă schimbări mai mult sau mai puţin întîmplătoare, neesenţiale; sînt variaţii, de nuanţă diacronică, ce apar, în chip aproape firesc, în cadrul tendinţei de înnoire şi de autoreglare a textelor sub impulsul experienţei contemporane de viaţă şi sub semnul expresiei lingvistice evoluate a omului din popor, rămînînd totuşi la nivelul vorbirii (*parole*), şi deci al structurii de suprafaţă a cîntecului.

Cînd însă atare schimbări ajung să afecteze ceea ce denumim „formula" cîntecului epic, schimbarea tinde să depăşească nivelul variaţiei accidentale şi de nuanţă, îndreptîndu-se către mutaţia esenţială. Prin aceasta se face trecerea la transformări în însuşi arsenalul mijloacelor „lexicale" aparţinînd *codului* propriu al cîntecului epic. Schimbările în formule — de această dată schimbări ivite la nivelul însuşi „lexicului" cîntecului —, corelate în cele din urmă cu schimbările ce se strecoară pînă şi în sînul „gramaticii", al „sintaxei" compoziţiei cîntecului, constituie manifestări tot mai adînci şi mai subtile ale schimbării şi ale tendinţei înnoitoare, atingînd treptat nivelul structurii de adîncime şi al sistemului „limbii" (*langue*) a cîntecului epic.

3. Schimbarea înnoitoare tulbură relativa stabilitate a „formulei" tradiţionale, spre pildă în aceste începuturi tipice ale unor variante actuale la cîntecul Chira-Chiralina: Din jos de Brăila / Carcă-mi-să-ncarcă / Nouă galioane / *Şi trei camioane* (4.153) şi: 'Ncarcă-mi-să-ncarcă / Tot *nouă vagoane* (4.157)... Camioanele şi vagoanele sînt chemate să înlocuiască aici numele tot mai neobişnuite, devenite neînţelese, ale unor vechi corăbii cu pînze şi vîsle (sandale, bolozale etc). Această schimbare implicită a formulei clasice situează însă, chiar de la primele versuri, vechiul cîntec epic în plină ambianţă contemporană.

Formula tradiţională se schimbă, cu implicaţii mai adînci, sub semnul unei alte ambianţe istoric-culturale, şi în acest caz, al dialogului dintre fata rătăcită în codru şi cuc: — Cuculeţule, / Gingăşelule, / Guşă gălbioară, / *Cînt-o doinişoară*, / *Doină de la ţară!*.. (4.33—35). (Formula e de trei ori repetată cu acest final schimbat, care înlocuieşte versurile tradiţionale: *Ia-mă-n aripioare*, / *Scoate-mă la ţară.*)

Schimbarea a intervenit aici — se pare — spre a aduce în limite oarecum raţionale, verosimile, legătura *posibilă* între fată şi cuc. Fata cere cucului să cînte; ea nu-i poate pretinde unei micuţe păsări să o călăuzească spre a ieşi din pădure şi cu atît mai mult nu-i poate cere „cuculeţului" să o poarte pe aripile sale. Cum se vede, această schimbare e o manifestare a tendinţei de perimare, de neînţelegere şi de temperare a „fantasticului" sub imperiul creşterii, în compensare, a spiritului realist şi raţional. Ceea ce putea fi odinioară credibil şi acceptabil începe a fi pus sub semnul îndoielii, ca neverosimil şi inacceptabil. [Dealtfel chiar şi cucul, la rîndul său, răspunde în cele din urmă fetei, sub semnul vădit al aceleiaşi mentalităţi noi: ...Cine-a mai văzut, / Un' s-a pomenit, / *Eu pasăre-n vînt*, / *Tu om pe pămînt*, / *Ca să te sărut?* (4.35)].

Tot atît de subtilă e, desigur, şi această schimbare constînd în adăugarea a două versuri la formula clasică, tradiţională, ce exprimă para-

lelismul contrastant din blestemul cu pînzele, albe sau negre (după cum fetele care le spală vor spune drept, sau vor minți) : — Bună ziua, fetelor, / Voi, dacă ne-ați spune drept, / Pînzele să să nălbească, / Știi, ca coala de hîrtie / Cînd e vara-n prăvălie, / De-o ia notaru s-o scrie / *La forme de cununie!* / Dacă nu ne-ați spune drept, / Pînzele să să cernească, / Știi, ca *inimioara noastră*, / *Mult e neagră și albastră*... (4.123—124).

Precizarea actului întocmit de notar („Forme de cununie") lipsește din toate vechile variante. E un detaliu ce semnifică parcă, prin acest plus de precizie realistă, o creștere sensibilă a spiritului de observație al cîntărețului popular contemporan, care nu se mulțumește să vadă dar ajunge să și știe *ce* scrie notarul!

În sfîrșit, versul final — care de asemenea lipsește din toate vechile variante — e negreșit un răsunet al asocierii de idei cu expresia, devenită foarte curentă în limbajul comun și popular, „inimă albastră" (pentru inimă tristă, îndurerată)...

Cele două versuri nou adăugate constituie schimbări care, deși nu destramă coerența interioară a formulei clasice, sînt totuși semnificative schimbări în formulă.

Schimbările ce apar afectînd astfel însăși stîlpii de construcție, arsenalul „lexical" al codului mijloacelor de bază pentru structura cîntecului epic, reprezintă, negreșit, un aspect mai adînc al transformărilor tot mai semnificative, pe care cîntecul epic le suferă în procesul evoluției sale contemporane.

4. Transformări de optică și de motivație în cadrul mentalității și al experienței contemporane de viață determină schimbări de profunzime, care tind să confere variantei recent culese a cîntecului o semnificație mult — iar uneori cu totul — îndepărtată de înțelesul fundamental din vechile variante ale cîntecului tradițional [37].

În varianta culeasă la 7 august 1965 (1.74), cîntecul eroic clasic *Toma Alimoș* se actualizează ca narațiune a unei întîmplări foarte plauzibile în realitatea contemporană.

În înțelesul arhaic, din vechile variante, Toma Alimoș e personificarea eroică a țăranului liber din obștea patriarhală, care stăpînește tihnit pămîntul, în indiviziune. El ajunge în conflict cu trădătorul Manea, personificare a tendinței agresive de ieșire din indiviziune și de acaparare a teritoriului obștesc.

Varianta din august 1965, deși păstrează încă, neștirbită, întreaga structură narativă esențială a cîntecului tradițional, transformă atmosfera eroică arhaică a vechiului cîntec într-un fapt senzațional, din împrejurările zilelor noastre.

Redus la dimensiunile unui om obișnuit, viteazul Toma e acum... paznic de cîmp (El *paznic* că mi-ș era)!. Avînd această îndeletnicire : Și la vale mi-o lua, / Ocol cîmpului că-i da / Și pe nimeni nu-ntîlnea... / El în sus că mi-o lua, etc. Așa ajunge el în conflict cu Manea.

[37] În această privință, cf. și considerațiile despre evoluția cîntecului „Gheorghilaș" în Oltenia, a. O. Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 156—157. Observațiile lui O. Bîrlea se confirmă pe deplin, dacă comparăm de această dată varianta „Căpitan Gheorghiță" (1.104—106) cu vechile variante în care, pînă în jurul anului 1910, chiar și în Oltenia cîntecul lui Gheorghilaș era doar cîntecul băjenarului răzvrătit (cf. 6.234 ; 7.155 ; 9.275).

Schimbarea, aparent neînsemnată, prin adaptarea motivației contemporane în „starea civilă" a personajului, capătă profunde implicații semiotice. Vechea structură narativă a cîntecului eroic devine suportul unei semnificații actualizate, simțitor schimbate, cîntecul eroic evoluînd către „balada" dramelor familiale și senzaționale. (Nu întîmplător, într-o altă variantă, în care atmosfera arhaică a cîntecului e, în genere, relativ mai bine păstrată, adversarul lui Toma apare, la rîndul său, în plină atmosferă contemporană: Era Manea-al cîmpilor, / *Proprietar* moșiilor, / El la Toma să ducea / Și din gură că-i spunea: / — Ce-i cu tine p-aicea / De-mi încurci livadia, / *Care plătesc bani pe ea?*... (4.229).

Evoluția semantică de la cîntecul eroic către balada senzațională, familială, poate fi mai deslușit urmărită prin comparația celor patru variante ale cîntecului *Letinul bogat* din 4.70—87.

„Letinul bogat" e o narațiune cîntată pe tema „peținului eroic", clădită pe motivul unui vechi rit de inițiere. (Cîntecul exaltă rolul inițiatic al nunului; nunul rezolvă toate „încercările" voinicești la care e supus mirele.)

După cum am arătat în lucrarea despre *Modelul funcțional al eposului eroic românesc* [38], cîntecul Letinului face parte din grupa structurală a „aventurii eroice". Cu sprijinul „ajutorului salvator", eroul (mirele) bir ie „probele" obținînd victoria asupra adversarului fără desfășurarea unei „lupte" propriu-zise.

Pierzîndu-se înțelesul vechiului rit de inițiere care se ascunde sub „ajutorul salvator" al nunului, nunul devine singurul și adevăratul erou, înfăptuitorul biruinței asupra încercărilor născocite de Letin. În schimb, mirele rămîne „eroul" laș și văicăreț.

Toate variantele din 4.70—87 se întemeiază pe această structură narativă esențială.

Slăbiciunea mirelui — firească în accepția vechiului rit de inițiere — ajungînd cu vremea neînțeleasă, devine însă o rațiune suficientă pentru ca mirele să fie pedepsit pentru purtarea sa.

Oglindind această evoluție, variantele se schimbă deosebindu-se din ce în ce mai simțitor în partea finală a textului. Dacă prima variantă (4.70—75) se încheie cu veselia biruinței eroice, în următoarele trei variante elementul senzațional se schițează și se amplifică apoi treptat: un incident neînsemnat (din obiceiurile lunții țărănești) face ca soacra iritată să-l blesteme pe mire (4.76—79); blestemul se împlinește: pe drumul de întoarcere spre casă, calul îl trîntește pe mire (4.80—83); în finalul celei de a patra variante, elementul senzațional se dezvoltă pînă la saturație: mirele moare în acest accident; mireasa e dată fratelui mai mic; se face în același timp o nuntă și o înmormîntare: Unii nunta că făcea / Și juca, și chiotea, / Ș-alții că-l înmormînta, / Și plîngea, și mi-ș jelea, / Și, măre, să pomenea. (4.87).

Evoluția de la cîntecul eroic la balada senzațională apare astfel foarte evidentă. (Pentru restructurarea textului, în spirit foarte actual, este de remarcat și finalul variantei 3.51 — text din care am citat și alte elemente, de influență urbană — : Calu i să poticnea, / Mîna dreaptă

[38] Cf. Al. I. Amzulescu, *Modelul funcțional al eposului eroic românesc*, în „Revista de etnografie și folclor" 16(1971) nr. 3, p. 198 și 201.

i-o frîngea / Şi pe-a stîngă i-o sclintea. / Dară naşu ce făcea? / *Într-o trăsură-l punea / Şi la spital mi-l ducea* / Şi la mînă-l vindeca...)

Aceste exemple denotă schimbări concrete, ca manifestări ale unei foarte semnificative tendinţe de evoluţie şi de transformare a cîntecului eroic sub influenţa baladei familiale şi senzaţionale. După schimbările ivite în „formule" (şi deci în „lexicul" cîntecului epic), această importantă categorie de schimbări esenţiale afectează însăşi semantica şi structura de adîncime (la nivelul *langue*) a „modelului" cîntecelor epice.

(Spaţiul nu îngăduie să acordăm aici atenţia cuvenită unui bogat set de observaţii — deosebit de interesante — privind *foarte numeroase* inovaţii şi schimbări în texte ca manifestare purtînd pecetea vizibilă a experienţei vieţii concret trăite şi a expresiei lingvistice şi stilistice corespunzătoare, dobîndite de cîntăreţul popular în cursul ultimelor decenii, prin contactul său — de neuitat — cu armata şi războaiele zilelor noastre.

Neputînd cita şi comenta pe larg — cum s-ar cuveni — ne limităm a menţiona că o anumită undă, foarte pregnantă, de „stil"l şi „spirit cazon" afectează în chip simţitor unele variante ale cîntecelor haiduceşti : *Corbea*, *Miu*, *Jianu* ş.a. şi mai cu seamă restructurează *în profunzime*, în chip deosebit de ciudat, vechiul cîntec cu conţinut eroic mitologic *Gerul* [39], precum şi balada românească pe motivul de largă răspîndire internaţională „întoarcerea soţului la nunta soţiei" — *Moşneag bătrîn* [40].

Îmi propun să consacru un studiu special acestui aspect particular, foarte pregnant în evoluţia contemporană a cîntecului epic din zona Olteniei.)

5. În vastul proces al „autoreglării", ce tinde spre menţinerea coerenţei interioare a genului, *ca sistem*, trebuie, în sfîrşit, relevate încă unele schimbări deosebit de semnificative, ca cele ce urmează :

1. Analizînd evoluţia globală a repertoriului (ca ansamblu al tipurilor de subiecte actualmente în circulaţie), constatăm dispariţia din tradiţia orală a unor preţioase tipuri de vechi cîntece epice ca : t. 25. *Jăman-crai* ; 55. *Banul* ; 59. *Copilul Roman* ; 62. *Şiret pîrcălabul* ; 210. *Meşterul Manole* ; 214. *Radu Calomfirescu* ; 231. *Enea vameş-mare* — tipuri ce figurează încă în culegerile oltene din primele decenii ale acestui veac.

(Această observaţie e confirmată şi de cercetările efectuate în cadrul Institutului de etnografie şi folclor.)

2.„Pierderea" acestor tipuri clasice ale repertoriului cîntecului epic e oarecum „compensată" în ultimele decenii de apariţia neîncetată şi circulaţia frecventă a unui important număr de „jurnale-orale" (cîntece narative, recent create, despre diverse întîmplări tragice, impresionante, cu pronunţat caracter senzaţional.) Atît prin „actualitatea" subiectelor cît şi prin întreaga atmosferă a expresiei lingvistice şi stilistice, jurnalele orale reprezintă cel mai nou stadiu din evoluţia istorică a cîntecului epic românesc [41].

Cele patru volume analizate cuprinzînd cuprind 18 tipuri (în 44 variante) de jurnale-orale — între care cel puţin 10 tipuri acum pentru

---

[39] Cf. 10.149—150 ; 3.52—61 ; 4.20—32.

[40] Cf. 4.379—396.

[41] Cf. şi M. Pop, *Le chant de colportage dans le folklore roumain*, extras din *Lidová tradice*, Praha, 1971, p. 189—197.

întîia oară publicate — (față de 61 tipuri ale cîntecelor epice din tradiția clasică).

Unele constatări ca acestea denotă o certă schimbare *la nivelul paradigmatic* (privind proporția și echilibrul tipologiei subiectelor) și deci o schimbare în însuși *sistemul „limbii"* cîntecului epic contemporan.

Ținînd seama de aceste ultime considerații, s-ar putea spune că în raportul dintre *cîntecul eroic* și *balada* în etapa actuală se manifestă o continuă creștere a greutății specifice a baladei familiale și senzaționale, în detrimentul cîntecului eroic, care se află tot mai mult pe cale de a ieși din circulația orală vie, de a se transforma în „monument cultural" (prin trecerea din oralitatea tradițională în circuitul cărții, ca document al istoriei cultural-artistice).

În încheiere, e necesar să subliniem următoarele:

1. Cercetarea de față s-a străduit să se mențină, consecvent, în limitele analizei intrinseci, de esență metodologică structuralistă, păstrînd necontenit în centrul atenției *textul* ca obiect de studiu pentru descoperirea „schimbărilor" și a „tendințelor" din evoluția diacronică a cîntecului epic românesc.

2. Avînd mereu în față cele „trei însușiri: de *totalitate*, de *transformări* și de *autoreglaj*" — ca elemente definitorii ale oricărei structuri (J. Piaget) — am considerat **cîntecul epic**, privit în ansamblu, ca o structură unitară și ca un „sistem de transformări", iar textul (respectiv „varianta") ca manifestare palpabilă a procesului de autoreglare.

3. Cu toate acestea, textul (cu schimbările și tendințele pe care ne-a lăsat să le desprindem, de la caz la caz) nu poate fi cu totul rupt din conexiunea sa dialectică cu „mentalitatea" creatoare, ea însăși în curs de neîncetată evoluție și transformare, ea însăși determinată, „în ultimă instanță", de continua schimbare a condițiilor vieții social-economice și culturale, cauza și motorul *tuturor* schimbărilor și tendințelor descoperite în evoluția contemporană a cîntecului epic popular oltean.

QUELQUES REMARQUES SUR L'ÉVOLUTION DES CHANTS ÉPIQUES RECUEILLIS DANS LA PETITE VALACHIE

RÉSUMÉ

L'article est un exposé systématique de l'analyse comparative fondée sur les 269 textes poétiques des chants épiques récemment recueillis (entre 1964—1969) dans la Petite Valachie (quatre volumes publiés à Craïova entre 1967—1970), comparés avec à peu près 700 textes recueillis dans la même région entre 1880—1963 (huit volumes imprimés entre 1900—1970).

Les neuf décennies (1880—1970) de tradition orale sans solution de continuité constituent un délai suffisant pour une étude concrète, à la fois *structurale* et *diachronique*, sur l'évolution de la poésie épique.

La définition dialectique et transformationnelle de la structure (J. Piaget), l'adaptation dans le domaine du folklore des concepts, désormais classiques, de la linguistique structurale parole/langue, ainsi que les trois questions fondamentales de la théorie diachronique : (a) la délimitation, (b) les types et (c) les «régularités » des changements, constituent le noyau théorique et méthodologique du travail.

La comparaison philologique des variantes relève, par de nombreux exemples, cinq catégories de transformations, à savoir :

1. Les malentendus provoqués par l'anachronisme de certains termes archaïques réclament le remplacement de ces termes, « traduits » et actualisés, par des étimologies populaires.

2. Certains changements des termes et des expressions linguistiques témoignent d'une « expérience de vie » moderne, influencée par le contact visible avec « le style de vie » propre à la ville et au faubourg de nos jours.

3. Parfois les changements aboutissent à contaminer et à ébranler l'équilibre classique « des formules épiques » traditionnelles.

4. « Le modèle » de la structure narrative propre aux *chants héroïques* est influencé par le modèle propre aux sujets de la *ballade* familiale et sensationnelle.

5. Il y a finalement des changements dans le répertoire : la disparition de certains types des sujets narratifs traditionnels est « compensée » par l'apparition des nombreux « journaux oraux ».

C'est ainsi que les transformations dans la structure superficielle et syntagmatique de *la parole* avancent graduellement vers des changement qui apparaissent dans le système paradigmatique de *la langue* des chants épiques.

TIPOLOGIA AȘEZĂRILOR RURALE REFLECTATĂ ÎN EVOLUȚIA OBȘTILOR SĂTEȘTI

Gh. IORDACHE

Tipurile de așezări rurale din țara noastră — și evoluția lor — au preocupat un mare număr de cercetători din diverse domenii de activitate. În general, în funcție de specialitatea lor, cei mai mulți au încercat să explice cauzele succesiunii formelor de așezări rurale accentuînd importanța fie a condițiilor naturale, fie a celor funcționale etc. Chiar și acei specialiști, care au avut în vedere mai multe condiții ce au promovat evoluția așezărilor rurale, s-au referit, în cele din urmă, tot la un singur factor.

Fără îndoială, factorul geografic este unul dintre cei mai importanți deoarece el condiționează atît morfologia vetrei, cît și formele de utilizare a terenurilor din hotarul satului, în ultimă instanță economia rurală. El este acela care, pe același fond general de economie și organizare socială locale, poate diferenția structura morfologică a satelor[1].

Fixarea inițială a vetrelor sătești, precum și evoluția lor ulterioară nu pot fi desprinse nici de condițiile de climă concrete ale locurilor și ale timpului, nici de formele de relief și nici de situația surselor de apă. A existat o permanentă preocupare a omului de a investiga, de a cunoaște locurile natale spre a se adapta pe cît posibil organic acestora. Vechile vetre sătești erau încropite în poziții care le ocroteau împotriva vînturilor, a inundațiilor și țineau seamă, în mare parte, de răspîndirea surselor de apă, dispersate în funcție de dispoziția straturilor impermeabile. Cu toate acestea, factorul geografic, destul de constant în timp, este insuficient prin el însuși pentru a explica integral evoluția istorică a așezărilor rurale românești. Schimbarea structurii și a morfologiei așezărilor rurale este rezultatul nu numai al adaptării omului la condițiile de mediu, ci și, mai ales, al transformării treptate a mediului. Doar prin umanizarea mediului, deci a condițiilor naturale, adică prin transformarea acestora de către om, în sensul nevoilor lui curente, s-au creat progresiv

[1] Ion Băcănaru, *Considerații geografice asupra criteriilor privind tipologia așezărilor din România*, mss.

Rev. etn. folc., tom. 19, nr. 4, p. 291–310, București, 1974

posibilităţi de evoluţie a formelor de aşezări, iar această acţiune antropică a fost condiţionată de perfecţionarea uneltelor şi, apoi, de sporirea treptată a forţei de muncă.

Pe de altă parte, nici criteriul funcţional — privit izolat — nu poate epuiza motivarea evoluţiei istorice a aşezărilor rurale. Este cunoscut faptul că pînă spre mijlocul secolului al XIX-lea economia populaţiei româneşti, indiferent de structura socială şi de zona geografică, s-a caracterizat prin creşterea intensivă a animalelor, îmbinată cu o agricultură redusă la nevoile de consum ale obştilor săteşti [2]. Dacă factorul economic ar fi fost singurul determinant al evoluţiei morfologiei aşezărilor, firesc era să existe o uniformitate în timp şi în spaţiu a acestora. Aşezările au evoluat însă permanent în strînsă legătură cu tipul de economie, dar şi cu alţi factori. Împărtăşim ideea că factorul economic constituie rezultatul transformării şi supunerii de către om, în cursul timpului, a condiţiilor naturale. Conceput astfel, el nu poate fi decît sintetic şi deci istoric, concret, în general, mai puţin repetabil. În consecinţă, pentru studiul sincronic al aşezărilor ni se pare hotărîtor factorul economic, dar pentru studierea diacronică a acestora sîntem înclinaţi să credem că trebuie să privim factorul economic ca reprezentînd finalitatea modului de manifestare a altor factori, fenomen ce reflectă raporturile de interdependenţă dintre om (populaţie), pe de o parte, şi mediul natural, condiţii istorice şi social-politice, pe de altă parte.

Prin urmare, pentru studierea evoluţiei aşezărilor rurale, se poate afirma că este necesar să avem în vedere nu factori izolaţi, ci o multitudine de factori care concură la existenţa, la un moment dat, a unei anumite stiuaţii economice. Considerăm tipurile de aşezări rurale din ţara noastră — aşa cum se prezintă ele astăzi ca mărime, formă, structură şi durată — rezultatul acţiunii unei sinteze de factori (geografic, social-economic, istoric, politico-administrativ şi etnic) aflaţi în raporturi dialectice de interacţiune, de implicaţie reciprocă sau de complinire, şi în grade diferite de structurare şi de abstractizare.

Satele *risipite*, *răsfirate*, *adunate* (sau concentrate) precum şi *satele de vale*, situate, de obicei, de-a lungul drumului paralel cu valea, sînt considerate, în general, ca fiind specific româneşti[3]. Toate aceste tipuri de aşezări s-au format în mod natural şi au forme neregulate. Privite evolutiv, între ele se poate stabili o succesiune de formă şi de structură. Mai ales între satele *risipite* (sate alcătuite din case sau grupuri de case

[2] Constantin C. Giurescu, *Principatele Române la începutulsecolului al XIX-lea*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1957; Ilie Corfus, *Agricultura Ţării Româneşti în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1969.

[3] Pentru delimitarea tipurilor de aşezări româneşti şi a caracteristicilor acestora avem în seamă, în special, lucrările: Vintilă Mihăilescu, *Trebuiesc recunoscute trei tipuri de sat: satul adunat (sau concentrat), satul răsfirat şi satul risipit?*, în „Buletinul societăţii regale române de geografie", tomul XLV (1926), p. 106—110, *Vlăsia şi Mostiştea*, Bucureşti, Atelierele grafice Socec et Co., 1924, *O hartă a principalelor tipuri de aşezări rurale din România*, în „Buletinul societăţii regale române de geografie", tom. XLVI, (1927); Ion Conea, *Aşezările omeneşti în depresiunea subcarpatică din Oltenia*, în „Buletinul societăţii regale române de geografie", tom L (1931), *Geografia satului românesc — aşezare, formă, structură*, în „Sociologia românească, an. II (1937), nr. 2—3, p. 60—67; N. Al. Rădulescu, *Vrancea. Geografie fizică şi umană*, Bucureşti, Atelierele grafice Socec, 1937, p. 118—148; Romulus Vuia, *Le village roumain de Transylvanie et de Banat*, Bucarest, Imprimeria Naţională, 1937, *Satul românesc din Transilvania şi Banat. Studiu antropogeografic şi etnografic*,Bucureşti, 1945.

izolate legate — dar nu totdeauna — prin drumuri și, de cele mai multe ori, poteci care străbat mari spații libere) și cele *răsfirate* (sate formate din mai multe gospodării sau nuclee de gospodării, dispuse într-o anumită ordine față de drum), succesiunea pare mai vizibilă, ele coexistînd uneori în aceeași zonă geografică și chiar în aceeași epocă istorică. De bună seamă că coexistența nu reprezintă altceva decît o fază a procesului de trecere de la un tip la altul de așezare și anume faza de dublet morfostructural.

Preocuparea noastră de a găsi o explicație cauzală a evoluției specific românească a așezărilor enumerate va porni de la constatarea, făcută de istorici, sociologi istorici și etnologi români, că și evoluția obștii românești libere și aservite este proprie poporului nostru pentru că prezintă trăsături diferite față de situația de la alte popoare.

Întrucît obștea românească a constituit un fenomen complex (social, politic, economic și cultural), care a sintetizat totalitatea factorilor de care au fost condiționate și așezările, credem că urmărind evoluția în timp a obștii românești putem găsi sugestii importante pentru studierea diacronică a așezărilor rurale și pentru explicarea a ceea ce este tipic românesc la acestea. De aceea, în cele ce urmează, nu vom analiza separat rolul fiecăruia dintre factorii amintiți în determinarea mărimii, duratei și structurii așezărilor, ci vom încerca să schițăm cîteva aspecte ale legăturilor existente între evoluția obștii, mai exact între modul de organizare, între tipul de proprietate, între structura socială ale acesteia, pe de o parte, și configurația spațială a așezărilor, pe de alta. Constatările noastre se bazează pe materialul bibliografic și pe cercetările de teren efectuate în Oltenia, pe valea Oltețului, unde au existat principalele forme de obști sătești cunoscute : libere, aservite și mixte, adică de moșneni și de clăcași în hotarul aceluiași sat. Generalizarea pe care o facem pornește de la acest material concret și are un caracter ipotetic.

Lucrările istorice au arătat că încă din vremea dacilor, în stadiul descompunerii orînduirii gentilice, se poate stabili începutul epocii de trecere a obștii de la faza gentilică la teritorializare. Apoi „timp de mai multe secole, între retragerea stăpînirii sclavagiste romane din Dacia și apariția feudalismului (secolele al III-lea — al X-lea), obștea și asociațiile de obști au alcătuit singura formă a vieții sociale a poporului nostru pe cale de formare"[4]. Chiar înainte de secolul al X-lea — după unii istorici între secolele al VIII-lea — al X-lea[5] — are loc procesul de diferențiere socială în cadrul obștii teritoriale. Prin aservirea satelor odată libere se va fi format domeniul feudal românesc : „Începînd din secolul al X-lea și pînă la întemeierea statelor feudale românești se produsese o cotropire a obștilor țărănești libere, nu însă pe tot teritoriul țării și în forme care lasă multă vreme obștilor drepturi de autonomie economică"[6].

Deci, după secolul al X-lea, alături de obștile libere, predominante numericește, se înmulțiseră și obștile dependente.

---

[4] P. P. Panaitescu, *Obștea țărănească în Țara Românească și Moldova. Orînduirea feudală*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1964, p. 17.

[5] Ștefan Ștefănescu, *Evoluția proprietății feudale în Țara Românească pînă în secolul al XVII-lea*, în „Studii. Revistă de istorie", an XI, 1958, nr. 1, p. 55.

[6] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 66.

Obştile libere-moşneşeşti au cunoscut două etape de evoluţie : cea a satului „devălmaş de tip arhaic" şi cea a satului „devălmaş evoluat de tip umblător pe bătrîni"[7]. Cronologic, prima etapă poate fi atestată documentar pînă în secolul al XVII-lea, cînd se accentuează procesul de destrămare a obştilor fie libere, fie aservite, iar cea de a II-a etapă va dăinui, în cazul obştilor libere, pînă în secolul al XX-lea[8].

Perioadei arhaice a satului devălmaş îi corespund două tipuri de proprietate asupra pămîntului : a) o stăpînire colectivă asupra a tot ceea ce era creat de natură (pădure, cîmp, ape, păşune etc.) ; b) o stăpînire individuală, care avea la bază principiul muncii şi care se exercita asupra a tot ceea ce fusese obţinut de către om, prin munca sa : „aşa erau curăturile, ţarina creată prin munca desţelenirii, prisăcile de albine cu stupi, viile plantate şi culturile de pomi roditori, grădinile de zarzavat, heleşteul săpat de mîna omului, spre deosebire de balta naturală. Şi, bineînţeles, în primul rînd, casa construită de fiecare familie"[9].

Iniţial, stăpînirea colectivă predomina ca importanţă în cadrul hotarului satului şi se concretiza în delniţe, repartizate pe familii. Delniţele nu erau ereditare, ci constituiau locuri de folosinţă individuală, acordate de către sfatul obştii, pe mai mulţi ani, de obicei prin tragere la sorţi. Ele nu reprezentau nici o stăpînire în comun a obştii, de vreme ce se foloseau de către o singură familie, nici o stăpînire individuală sub formă de proprietate, deoarece nu erau fixate pe teren, ci „... o formă de stăpînire specifică stăpînirii în obşte, intermediară între stăpînirea individuală şi folosinţa în comun"[10].

Cu timpul, mai ales datorită creşterii populaţiei, dar şi îmbunătăţirii uneltelor de muncă, a tehnicilor de lucru, au sporit acţiunile de transformare a condiţiilor naturale de către om, s-au diversificat ocupaţiile. În dauna proprietăţii colective, pe baza principiului muncii, s-au extins preluările în stăpînire individuală a unor porţiuni de păduri, de cîmp, de păşuni, de ape etc. Deci, pe măsură ce înaintăm spre secolul al XVII-lea, stăpînirea individuală se extinde treptat în detrimentul celei colective. Spre deosebire de delniţe, loturile de pămînt precum şi toate celelalte elemente de stăpînire individuală erau ereditare şi, de obicei, se delimitau în interiorul hotarului obştii prin îngrăditură[11].

În general, în satele devălmaşe arhaice, lărgirea dreptului de stăpînire individuală era mult facilitată prin faptul că orice sătean : „avea posibilitatea să defrişeze, să cuprindă din izlaz şi să iezească terenul de care avea nevoie, precum şi să folosească toate suprafeţele rămase în devălmăşie sătească"[12]. Această situaţie era posibilă întrucît, pe vremuri, pădurile nu erau obiect de proprietate şi prin urmare : „orice om, din orice loc al ţării, putea veni la orice pădure ca s-o folosească, păscînd-o, runculuind-o, făcînd în ea „arşiţe", „jarişti" sau luînd lemne pentru foc, de construcţie sau pentru unelte. Abia după 1864 pădurile de pe moşiile boiereşti au ajuns a fi proprietate particulară şi tocmai în 1912 codul

[7] Henri H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. II, Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1959, p. 105–321.
[8] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 14.
[9] *Ibidem*, p. 120.
[10] *Ibidem*, p. 111.
[11] *Ibidem*, p. 120.
[12] Henri H. Stahl, *op. cit.*, vol. II, p. 115.

silvic a organizat și proprietatea pădurilor din satele răzășești și moșnenești" [13]. Așa se și explică de ce, de pildă, pentru unele sate de pe cursul superior al Olteţului, pădurile au fost folosite în comun de către obștea sătească pînă la al II-lea război mondial. Astfel, între anii 1930 — 1940, moșnenii din Dobricea (Sinești) se judecau și cereau delimitarea pădurii care se utilizase, pînă atunci, în *devălmășie* [14].

În perioada satului arhaic devălmaș, libertatea de ocupare a pămîntului din moșia satului de către locuitori, în raport cu puterea de muncă, era o realitate, constatată de etnologii preocupaţi de studiul acestei probleme : „În obștea devălmașe puterea de stăpînire a unui devălmaș asupra părții de moșie ce i se cuvenea era determinată de puterea lui de alegere :

Cît alegea
Atît culegea... ! " [15]

Amintirea acelor vremuri s-a conservat neașteptat de vie și mai dăinuie și astăzi în tradiția orală a satelor de moșneni de pe cursul superior al Olteţului : „Cine curăța, acolo lua. Făcea curătură. Cînd s-a împărțit pămîntul, delnițele vechi nu s-au mai luat. Curăturile le făcea fiecare unde vrea. Dici în culmea Zgubii era pădure. Oamenii dacă se prăsa tăia pădure. Pădurea se tăia codrește, adică pe bucăți. În primul an, cînd pe codrul de pămînt se punea porumb, pomi, el se numea curătură. După ce ieșea butușinile devenea delniță. Care erau moșneni, fiecare-și avea delnița lui veche. În curătură putea pune și casă, era bun stăpîn pe ea" [16]. Asemenea afirmaţii ni se par concludente pentru a deduce că, alături de alți factori naturali, prezența masivă a pădurilor — corelată cu normele juridice de stăpînire și de folosire a ei și cu nevoile strategice impuse de epocă — a influențat caracterele așezărilor și economia acestora și a lăsat o amprentă statornică asupra evoluției și structurii lor. Direcţiile de răspîndire a așezărilor, forma și structura lor au depins, în mare măsură, și de felul cum s-au făcut defrișările, de evoluția lor. Atîta timp cît au existat păduri masive — și ele au existat, mai ales în zona muntoasă și deluroasă, pînă în preajma secolului nostru — indiferent că pătrunderea în ele s-a făcut dinspre drumuri, de la margine, prin culoare de vale, sau din interior, prin poieni, așezările și-au întins progresiv vatra, înaintînd pe versanții dealurilor, odată cu defrișarea.

Unele obiceiuri cu rădăcini străvechi, din vremea primelor așezări în codru, prin defrișare cu toporul, atestă modul de luare în posesiune individuală a unui petec de pămînt din hotarul comun. Astfel, într-un act moldovenesc din 1647 se arată că un locuitor din Costești „și-a cumpărat o casă, cît a ținut și cît poți azvîrli cu securea în toate părțile" [17]. Asemenea obiceiuri de ocupare liberă a terenurilor de defrișat se practicau în vechime și în legătură cu așezarea hotarelor obștii. Documentele istorice consemnează delimitarea inițială a hotarelor obștii sătești în raport cu distanța de zvîrlire a unei săgeți de arc în cele patru puncte cardinale. Așa se pare că s-au fixat hotarele unor moșii (cu sens de tere-

[13] Henri H. Stahl, Paul Stahl, *Civilizația vechilor sate românești*, București, Ed. Științifică, 1968, p. 20.
[14] Inf. de teren, Sinești — jud. Vîlcea, 1971.
[15] Romulus Vulcănescu, *Etnologie juridică*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1970, p. 75.
[16] Inf. de teren, Dealul Bisericii — comuna Sinești-Vîlcea, 1971.
[17] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 119.

nuri sătești) înainte de întemeierea statelor feudale românești: „există sate, cele mai multe, ale căror hotare sînt stabilite pe altă bază decît hotărnicia domnească, delimitată de dregătorii anterioare întemeierii domniei... Pe de altă parte, formula arată că hotarul este legat de așezarea obștii, din momentul din care trăiesc acei oameni, acea obște sătească, pe un anumit pămînt" [18].

Este de acceptat ideea că, inițial, nu numai vatra, dar și întinderea moșiei satelor au fost reduse, în funcție de numărul restrîns de case și de populație. De fapt, și din cercetările arheologice, de pînă acum, rezultă că „... satul medieval se conturează ca o aglomerație de locuințe formată la început din 10—15 gospodării" [19]. Cu timpul, numărul caselor obștii sătești a sporit și hotarul moșiei satului s-a întins progresiv, pînă s-a întîlnit cu hotarul altei obști. Studiile arheologice oferă argumente care pun bine în lumină o asemenea evoluție. Într-o recentă lucrare despre satul Coconi se constată existența, cu aproximație între anii 1380—1432, a trei faze succesive de locuire. Se presupune că avem de-a face cu o *obște implantată*; așezarea de țărani inițială fiind poate o „slobozie". Într-o fază primară, cele aproximativ 15 locuințe, atestate arheologic, erau grupate „în trei cuiburi distincte, sugerîndu-se eventual că un cuib aduna pe posesorii bordeielor legați între ei prin relații de rudenie...". În fazele următoare, a crescut numărul locuințelor, la 21 și respectiv 35, și s-a accentuat gradul de risipire al acestora pe suprafețe mult mai mari de teren [20].

Pe măsură ce zonele păduroase se defrișau și se încorporau stăpînirilor sătești se schimbau și traseele primitive ale hotarelor satelor. În momentul întîlnirii teritoriilor obștești se simte nevoia găsirii unor semne mai statornice pentru delimitare. Din aceste motive, s-a recurs la „matca" rîurilor, la „culmi" de dealuri, la „măguri", la „fîntîni izolate", la biserici etc.

Materialele de teren, documentele istorice și cartografice ne îngăduie concluzia că vechile hotare sătești de pe cursul superior al Oltețului au avut, în marea majoritate a cazurilor, două laturi transversale văilor și „culmilor", iar celelalte două pe „culmile" dealurilor. De cele mai multe ori laturile hotarelor vechi din lungul „culmilor" corespundeau și cu drumuri tradiționale. Un astfel de drum se prelungea pe zeci de kilometri pe *coama* dealului Muierii. Despre hotarele satelor situate pe cursul mijlociu și inferior al rîului se poate spune că aveau, în general, două laturi transversale văilor, iar celelalte două, una pe culmea dealului și alta pe rîu. Explicația acestei situații, în parte diferită de cea amintită mai sus, poate fi găsită în lărgirea luncii Oltețului, ceea ce a permis întemeierea așezărilor de o parte și de alta a rîului.

Aceleași bogate și variate surse documentare lasă să se înțeleagă că hotarele celor mai multe sate românești, în general, și printre acestea și ale celor de pe valea Oltețului, nu sînt rezultatul unei operații agrimensurale organizate, ci al cuprinderilor treptate din păduri sau izla-

[18] *Ibidem*, p. 98.

[19] Panait I. Panait, *Așezare și locuință în bazinul mijlociu al Argeșului (sec. XIV—XVI)*, în „Revista muzeelor", 1971, nr. 3, p. 242.

[20] Nicolae Constantinescu, *Coconi. Un sat din Cîmpia Română în epoca lui Mircea cel Bătrîn — Studiu arheologic și istoric*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1972, p. 70—72.

zuri, făcute de jur-împrejurul unei vetre prin defrişări succesive. De aci forma neregulată a satelor, adîncită în zona de munte şi deal şi de condiţiile naturale. Spre o asemenea afirmaţie conduce şi constatarea că vetrele ocupă în cea mai mare parte a lor o poziţie centrală în cadrul moşiei satelor.

De bună seamă că „stăpînirea locurească" [21] a asigurat, în cursul timpului, extinderea treptată a vetrei şi a moşiei satelor. În strînsă legătură cu forma tradiţională de organizare a familiei româneşti, ea a favorizat temporar şi aparţia mai multor vetre succesive, în cadrul aceluiaşi hotar al unei obşti săteşti. Ocupîndu-se îndeosebi cu creşterea vitelor, avînd dreptul să desţelenească sau să defrişeze oriunde pe hotarul satului, tinerii căsătoriţi părăseau, de obicei, vechea vatră a satului şi îşi încropeau gospodării într-o altă vatră, dar pe hotarul aceleiaşi comunităţi. Aşa s-a consumat „... fenomenul roirii satelor, cînd această roire se face pe acelaşi hotar şi nu mai departe. Este vorba aici nu de sate care s-au asociat în vremuri străvechi formînd o matcă nouă, ci de diferenţierea internă a satelor obştii, datorită, pe de o parte, măririi populaţiei lor, pe de alta, creşterii muncilor agricole, structurii şi prelucrării mai accentuate a pămîntului stăpînit de obşti. S-au despărţit din satul propriu-zis alte sate, care s-au aşezat pe acelaşi hotar" [22].

Cu alte cuvinte, în faza satului devălmaş de tip arhaic, pe măsura sporirii populaţiei, vatra satului matcă roia lent în interiorul trupului de moşie.

Aceeaşi libertate de a defrişa oriunde şi oricînd poate explica în mare măsură şi întemeierea vetrei satelor pe vecinătăţi de rudenie.Toate satele de moşneni de pe valea Olteţului au fost încropite pe vecinătăţi de rudenie, adică pe grupuri de gospodării întemeiate în aceeaşi parte a satului de către capii de familie descinşi din acelaşi strămoş al neamului de sînge. În general, aceste grupuri de case, iniţial reduse numericeşte şi izolate prin spaţii libere, au evoluat — prin lăstărire din generaţie în generaţie — la rangul de cătun : „Cînd se înfiinţa un cătun de 3-4 case, se înfiinţa pe neam. Fiecare moşnean făcea case copiilor în jurul

[21] Expresia „stăpînire locurească" este frecvent folosită de sociologul istoric Henri H. Stahl, care o explică astfel : „Ori de cîte ori există un regim de devălmăşie absolută îngăduind exploatarea, fără regulă şi fără limită, a bunurilor naturii, pădure şi izlaz, el este însoţit şi de un alt regim juridic, care ar putea să pară în contrazicere cu principiul iniţial al devălmăşiei absolute, dar care, în realitate, nu este decît un corolar al lui. E vorba de un regim al ţinerilor private, căruia îi dăm numele de „stăpînire locurească", termen mai vechi, atestat documentar" (vezi Henri H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. II, Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1959, p. 178 şi urm.). Cu alte cuvinte, „stăpînirea locurească" desemnează acele părţi din averea devălmaşă, care, pe baza principiului muncii (prin defrişare de păduri, prin desţelenire sau închideri din izlaz, prin lucrări de amenajare a apelor etc.) şi pe măsură ce posibilitatea de exploatare a lor devine permanentă, trec în stăpînirea celor ce le-au creat.

În cercetările noastre de teren, întreprinse pe Valea Şasei (judeţul Vîlcea) şi pe cursul mijlociu şi superior al Olteţului, am întîlnit formula : *stăpînire pe codri de pămînt*. După informaţiile orale, odinioară pădurea se defrişa *codreşte* adică pe porţiuni care sporeau succesiv an de an. Porţiunile erau stăpînite de către cei ce le defrişau şi se numeau *codri de pămînt* [vezi G. Iordache, *Tipuri de aşezare, locuinţă şi gospodărie pe valea Şasei (judeţul Vîlcea)*, în *Historica*, III, 1974, p, 203—251]. Formula atestată de noi este autentic populară şi oferă sugestii importante în legătură cu modul în care se făcea defrişarea odinioară. Întrucît aria de răspîndire a ei nu a fost încă stabilită, în articol vom recurge la denumirea de „stăpînire locurească", încetăţenită deja.

[22] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 102.

casei bătrîne, cît era pămînt. Apăi, după ce s-a înmulțit lumea, unii s-au înstrăinat" [23]. Constatări de acest fel se pot face în legătură cu toate satele de moșneni de pe valea Oltețului. Fiecare „neam de oameni", fiecare cătun, fiecare uliță a satului, chiar și multe dintre toponimele referitoare la părți ale trupului de moșie conservă vii încă numele unor vechi fondatori. Această trăinicie a amintirii arată legătura indestructibilă a țăranilor moșneni cu locurile natale și cu strămoșii, își găsește justificarea în lentele transformări ale satului românesc privit în complexitatea sa, de-a lungul veacurilor, și justifică, în același timp, rezistența și dăinuirea peste secole a specificului românesc al satului și al vieții rurale, în general, în pofida multor greutăți.

Țăranii supuși, mai puțin statornici în aceeași vatră sătească, nu au menținut, în general, numele primilor fondatori de *cătune* sau *mahalale*. Nu se poate spune că satele aservite n-ar fi cultivat deloc memoria numelui strămoșilor neamului de sînge, dar împrejurări nefaste — care au dus la „pustiiri", „spargeri de sate", la migrații interne de populații, diferite ca intensitate de la o epocă la alta, dar permanente — au făcut ca ea să nu fie atît de vie ca în satele libere.

Întemeierea de sate prin defrișare poate fi dovedită și de toponimie. O mulțime de sate mai păstrează și astăzi numele acțiunii de a transforma în terenuri cultivabile, în pășuni etc., o mare parte din pămînturile și codrii așa de numeroși odinioară. Printre acestea amintim, în general, cîteva (Arși, Cîrcea, Pîrlita, Poiana, Poieni, Pojerita, Proja, Ruptura, Laz, Lazuri, Livezi, Pleș, Plești etc.) [24] care, indiferent de expresia numelui, înseamnă toate „curătură", „loc defrișat" și care sînt atestate în documente începînd încă din secolul al XIV-lea [25].

Unele sate de pe valea Oltețului ca : Alunu și Osica (bulg. osika = = populus nigra, adică varietate neagră de plop din care rudarii fac diverse obiecte de uz casnic) poartă numele unor „copaci" frecvent întîlniți în zona respectivă. Nu numai denumirile de sate, dar și alte toponime dovedesc rolul defrișării în încropirea vetrelor sătești și în extinderea hotarelor lor. Astfel, în cele mai multe sate de pe valea Oltețului este des auzit toponimul „Colnic", care își mai păstrează încă semnificația originară de cărare făcută în pădure prin defrișare, cu toate că denumește și o cărare în „cîmpul de coceni", rămași după culegerea porumbului. Și mai frecvent este toponimul „Poiană", folosit cu sensul de „luminiș" obținut în pădure prin defrișare. În multe sate se conservă și numele celui care a deschis poiana. Așa de pildă, în Căluiu, se întîlnesc toponimele : Poiana lui Verigă, Poiana Buzărnii, Poiana lui Sterică, Poiana Mării etc.

Indiscutabil că, pentru o lungă perioadă de timp, „stăpînirea locurească" a facilitat întemeierea de noi sate prin colonizare pe pămînt desțelenit, în special prin arderea și curățirea pădurii. Ea nu a constituit doar mijlocul de sporire a suprafețelor de muncă, ci a oferit și terenurile necesare întemeierii de noi gospodării. În asemenea condiții, devine firească

[23] Inf. de teren, Grădiște—Vîlcea, 1971.

[24] Pentru explicarea etimologiilor vezi : Iorgu Iordan, *Toponimia românească*, București, Ed. Acad. R.S.R., 1963, p. 22—26.

[25] *Documente privind istoria României. B. Țara Românească, veacurile XIII—XVI. Indicele numelor de locuri*, București, Ed. Acad. R.S.R., 1956.

afirmația noastră că libertatea defrișării, ba mai mult, lipsa de restricții precise în ceea ce privește forma și mărimea lotizărilor au avut urmări asupra formei și structurii tipurilor de așezări. Se poate susține, prin urmare, că formei arhaice a liberei ocupări a terenurilor, fără îngrădiri economice, politice sau administrative, ci doar în funcție de principiul muncii, îi corespunde pe planul tipologiei așezărilor rurale : satul *risipit*. Prin structura sa rarefiată, prin lipsa de coeziune între gospodăriile alcătuitoare, prin forma neregulată — indiciu al apariției naturale a satului —, prin arhaismul grupării proprietății în jurul casei, fără să se ajungă la o delimitare clară a vetrei satului de hotar, satul risipit este reprezentativ pentru perioada în care „stăpînirea locurească" a fost larg răspîndită.

În zonele de munte și deal, terenurile puternic fragmentate au accentuat împrăștierea „stăpînirilor locurești" și implicit risipirea gospodăriilor familiale țărănești, statornicind pentru o perioadă îndelungată tipul de așezare risipit. Cu toate acestea, fenomenul de risipire a satelor românești, mult mai extins odinioară, nu poate fi explicat numai prin relief și ocupații, ci și — mai cu seamă — prin sistemul de stăpînire a pămîntului în obștile libere și chiar aservite.

Dealtfel, încă din anul 1926, Vintilă Mihăilescu, deși consideră satul risipit ca fiind „... produsul mediului geografic și al felului de trai la care acest mediu constrînge pe locuitori... ", constata însă că el trebuie să stea și „... în legătură pe de o parte cu tradiția, pe de alta cu treptata despădurire în ochiuri de luminiș despărțite între ele prin spații încă împădurite. Faptul că în Țara Moților grupele de case poartă numele de „crînguri" pare să vină în sprijinul explicației de mai sus" [26].

De asemenea, Romulus Vuia considera satul cu „case izolate" ca fiind simbolul țărănimii libere și autohtone [27].

Trebuie să subliniem însă faptul că, pînă în secolul al XVII-lea, modul de structurare și de stăpînire a patrimoniului obștii moșnenești s-a menținut și în obștile aservite, cu singura deosebire că țăranii aserviți trebuiau să plătească dijmă, la început pentru delnițe, iar mai apoi și pentru „stăpînirile locurești" : „Țăranul dependent, cel puțin pînă la mijlocul secolului al XVII-lea, avea delnița sa, partea sa de pămînt, cum aveau și oamenii liberi din obști... Aceasta înseamnă că obștea aservită sub stăpînul feudal continua să fiinteze cu organizația ei, cel puțin în privința delnițelor, la fel ca și obștea de moșneni" [28].

Dacă acceptăm legătura stabilită între modul de funcționare a obștilor libere și aservite, între procedeul de structurare și de stăpînire a pămîntului în cadrul acestora, pe de o parte, și între evoluția formei, mărimii și structurii așezărilor, pe de altă parte, înseamnă că și în satele de clăcași predomina, cel puțin pînă în secolul al XVII-lea, tipul de așezare cu case risipite.

În sprijinul acestei afirmații poate fi solicitat și criteriul funcțional, cunoscut fiind faptul că și în zonele de cîmpie, unde predominau obștile aservite, pînă aproape de mijlocul secolului al XIX-lea, ocupația prin-

[26] Vintilă Mihăilescu, *Trebuiesc recunoscute trei tipuri de sat : satul adunat (sau concentrat), satul răsfirat și satul risipit?*, în „Buletinul societății regale române de geografie", tomul XLV (1926), București, 1926, p. 106—110.

[27] Romulus Vuia, *Satul românesc din Transilvania și Banat. Studiu antropogeografic și etnografic*, 1945, p. 208.

[28] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 116.

cipală a constituit-o creşterea animalelor [29] şi că economia extensivă, bazată pe această ocupaţie, favorizează formarea şi răspîndirea satelor risipite. Dealtfel, despre proporţiile deţinute de creşterea animalelor, în raport cu practicarea agriculturii, păstrăm informaţii şi de la călători străini. Astfel, referitor la moldoveni, Antonio Maria Graziani, în anul 1566, constată : „...belşugul de vite e de necrezut. Oamenii înjugă cîte doisprezece boi la plug şi se îndeletnicesc mai degrabă cu creşterea lor decît cu lucrarea pămîntului din cauza păşunilor <lor> deosebit de bune. Este socotit un păcat să se taie viţeii. Din Moldova deci se scoate acea mulţime de boi din a căror carne se hrănesc nu numai popoarele vecine ale Ungariei şi Rusiei, ci şi ale Poloniei, Germaniei, ba pînă şi ale Italiei, şi mai ales cei din oraşul Veneţia" [30]. Afirmaţii similare au făcut călătorii străini şi în legătură cu Ţara Românească [31]. Tot ei confirmă şi răspîndirea gospodăriilor satelor. Astfel, pentru prima jumătate a secolului al XVI-lea, subliniază că în Moldova şi Ţara Românească : „...Satele arată ca nişte colibe de păstori împrăştiate peste tot locul, tîrgurile nu sînt întărite cu nici un fel de îngrădituri, iar casele ţărăneşti sînt puţin ridicate de la pămînt şi făcute din lemn, lipite cu lut şi acoperite cu paie sau stuf" [32].

Fără îndoială că un rol important pentru menţinerea îndelungată a împrăştierii gospodăriilor ţărăneşti l-a avut şi factorul demografic. Condiţiile istorice concrete ale epocii (războaie neîntrerupte, dese răsturnări de domnie — care întreţineau o stare de insecuritate pentru populaţie — foamete periodică, epidemii bîntuitoare şi atotputernice) au impus menţinerea unei mortalităţi ridicate şi a unei medii de viaţă scăzute de-a lungul secolelor al XV-lea, al XVI-lea şi chiar al XVII-lea, împiedicînd sporul firesc al populaţiei [33]. În asemenea ambianţă generală, satele erau reduse ca număr de populaţie (de obicei, se socoteşte că un sat avea în medie circa 20 de gospodării) [34] şi e de presupus că factorul demografic va fi accentuat împrăştierea sau risipirea gospodăriilor, cauzată şi aşa de condiţiile economico-politice şi naturale.

Cea de a doua etapă de evoluţie a obştii libere moşneneşti, aceea a satului devălmaş evoluat de tip umblător pe bătrîni, începe odată cu accentuarea procesului de destrămare a adevăratei devălmăşii : „deşi nu se poate vorbi de o destrămare totală a obştilor la mijlocul secolului al XVII-lea — deoarece într-o formă slăbită ele au continuat să existe, cele aservite pînă la Regulamentul organic, cele libere pînă în secolul al XX-lea, totuşi o fază importantă, faza de luptă împotriva feudalismului şi de organizare a muncii în obşti se încheie cu mijlocul veacului al XVII-lea" [35].

Cauzele dezagregării obştii libere sînt multiple, însă esenţială ni se pare cea produsă şi întreţinută din interior prin crearea diferenţierii de avere în sînul membrilor obştii. Această diferenţiere a fost facilitată şi de

[29] Ilie Corfus, *Agricultura Ţării Româneşti în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1969, p. 59.

[30] *Călători străini despre Ţările Române*, vol. II, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1970, p. 381.

[31] *Op. cit.*, vol. I, p. 176 şi vol. III, p. 533.

[32] *Op. cit.*, vol. I, Bucureşti, 1968, p. 404.

[33] *Populaţie şi societate. Studii de demografie istorică*, vol. I Cluj, Ed. Dacia, 1972, p. 60.

[34] *Ibidem*, p. 85.

[35] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 116.

stăpînirea locurească, lucru consemnat şi într-un act muntean din 1793 : „Stăpînirea fiindu-le fost de-a valma, adecă locureşte, nici cum nu poate fi cunoscut că cîţi stînjeni stăpînea unul, atîta şi altul. Căci stăpînirea cînd este de-a valma, locureşte, urmează aşa : fiecare moşnean cît poate de cuprinde şi-l curăţă, acel loc îl ţine singur, pă seama lui. Şi un moşnean curăţă şi cuprinde loc mai mult, iar altul mai puţin. Iată dar că nu este stăpînire deopotrivă pă stînjeni, cît unul şi altul" [36].

Stăpînirea inegalitară a hotarului obştii — intensificată şi consolidată odată cu înmulţirea populaţiei, cu reducerea treptată şi chiar cu dispariţia teritoriilor devălmaşe în favoarea celor individuale, cu sporirea diferenţierii de avere în sînul ţărănimii devălmaşe (cauzată şi de înmulţirea naturală diferenţiată), cu necesitatea creşterii suprafeţelor agricole — a impus trecerea la distribuirea egalitară şi definitivă a pămîntului pe cete de rudenie. Rezultă că, după stăpînirea în devălmăşie pe delniţe, a urmat împărţirea pe moşi sau bătrîni. Moşii sau bătrînii nu sînt întemeietorii satelor, ci cei dintîi care au împărţit tot satul cu cetele lor. Împărţirea pe bătrîni a satului devălmaş constituie un început de desfacere a stăpînirii în comun, adică de trecere spre stăpînirea individuală a pămîntului satului de către familii, dar nu reprezintă o desfacere totală a devălmăşiei: „...întîi pentru că moşii (bătrînii) nu erau întotdeauna delimitaţi, şi apoi pentru că în interiorul moşului existau stăpîniri nealese, nedelimitate..." [37].

Delimitarea internă pe hotarul satului a stăpînirilor individuale s-a făcut treptat, pe mai multe faze : împărţirea pe bătrîni, împărţirea pe funii şi abia, mai apoi, pe locuri.

O dovadă a lentului proces de destrămare a obştilor devălmaşe, mai ales a trecerii tardive, în unele sate, la împărţirea pămîntului pe loturi, o constituie faptul că pe la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi chiar în secolul al XVIII-lea se mai găseau sate care, deşi cunoscuseră distribuirea teoretică a pămîntului pe moşi şi pe funii, nu fuseseră delimitate practic pe teren. Astfel s-ar putea explica prezenţa în documente a formulei de vînzare a părţii de moşie „...cîtă să va alege dintr-alalţi fraţi" sau „...cît să va alege du peste tot hotarul : din cîmp, din apă, din pădure, din siliştea satului, cu vad de moară, cu vie, cu pomet, *cîtă să va alege partea noastră de către fraţii noştri, precum ne împărţim* pre moşi"... (subl. ns.) [38]. În zonele muntoase, elemente ale devălmăşiei s-au conservat pînă de curînd. O dovedeşte socotirea drepturilor din munţi în „moşi", dar şi în „întregi" sau în „lei". Avem de-a face cu repartizarea suprafeţei muntoase pe „cote-părţi". „Cotele părţi" din munte erau egale între ele ca mărime şi calitate, dar erau distribuite inegal ca număr, în funcţie de dreptul moştenit de fiecare familie : «E interesant că loturile moşnenilor în munţi sînt împărţite şi denumite aproape în fiecare sat, în alt chip ; e un obicei moştenit din bătrîni. Astfel moşnenii cernăzeni [din Cernădie, n. n.] stăpînesc vreo 10 munţi ; moşia lor se întinde pînă spre Mîniloasa pe Lotru. Ei îşi socotesc drepturile în munţi pe „întregi". Cei din Recea

[36] Henri H. Stahl, *op. cit.*, vol. II, p. 263.
[37] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 151.
[38] T. G. Bulat, *Contribuţiuni documentare la istoria Olteniei, secolul XVI—XVII şi XVIII*, Rîmnicul Vîlcea, Tipografia „Viitorul Vîlcei", 1925, p. 19, 56, 75.

îşi împart munţii în „lei" (în înţeles de drepturi, iar nu de monedă). La Vaideeni munţii se împart în „moşi". Primăvara, obştea fiecărui sat scoate la licitaţie munţii pentru păşunatul oilor. De exemplu : cutare munte face 600 *întregi*, ori *moşi*, ori *lei*. Suma care o încasează obştea din arendă se împarte la 600. Fiecărui ţăran îi revine de atîtea ori a 600-a parte, cîte drepturi are. Celui care are 7 lei sau 7 întregi îi revine de 7 ori partea ; celui cu 2 lei sau 2 moşi, numai de două ori etc. »[39]

Cu toate aceste atestări tîrzii ale devălmăşiei, în Ţara Românească, sistemul împărţirii pe bătrîni, pe funii şi chiar pe locuri este atestat sporadic în documentele istorice încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea[40]. Începînd cu această perioadă, fiecare *ceată de neam*, considerată descendentă dintr-un moş, a primit cîte o curea de pămînt egală cu a celorlalte cete de neam. Cîţi moşi erau stabiliţi în fiecare sat, atîtea cete de neam existau şi deci tot atîtea grupuri de curele de pămînt. Curelele de pămînt egale pentru fiecare ceată de neam erau inegale în cadrul lor, în raport cu numărul de familii care compuneau ceata de neam respectivă. Pentru a fi împărţite în cadrul cetei de neam pe spiţe de neam şi în cadrul spiţei de neam pe familii[41], curelele au fost „crăpate" de-a lungul lor. Crăparea avea drept scop ca fiecare părtaş să primească o parte egală nu numai cantitativ, ci şi calitativ. De fapt, din aceleaşi motive, curelele de pămînt se întindeau dintr-un hotar în altul al satelor, străbătînd uneori mai mulţi kilometri şi cuprinzînd terenuri cu forme şi structuri diferite şi aflate în stadii variate de intervenţie a muncii omului. În documente, ori de cîte ori se vinde o funie sau o curea de pămînt, se specifică că ele se întind : „...peste tot hotarul, din siliştea satului, cu livezile, cu izlazurile, cu munţii, cu dealul, cu viile şi cu vadurile de moară, din hotar pînă-n hotar..."[42]. Întinderea curelei de pămînt de la un hotar la altul al satului s-a menţinut în satele de moşneni de pe valea Olteţului pînă spre zilele noastre : „Noi aveam curele de pămînt de la Dealul Muierii pînă la Piersăceanca. Uneori munceam pămîntu şi la capătu curelei. Ducea mama mîncare-n cap cu baniţa ; mergea pe curea cu baniţa-n cap. Din loc în loc, tata retezase cîte-un lemn la înălţimea mamii şi ea punea baniţa-n el de odihnea"[43]. Cînd cureaua de pămînt, prin „crăpături" succesive, s-a îngustat mult, s-a substituit procedeul prin crăpare cu cel al „înfundării", adică cu cel al curmării curelei în două sau mai multe părţi.

Cu siguranţă că substituirea proprietăţii „locureşti" cu cea pe curele de pămînt a limitat libertatea de întemeiere de noi gospodării oriunde şi oricum şi a impus o oarecare ordonare a vetrei satului, o delimitare mai clară a acesteia de moşia satului. De asemenea, s-a simţit necesitatea trasării de către obşte a unor drumuri, care trebuiau să ofere posibilitatea tuturor locuitorilor satului să se deplaseze pe moşiile lor. De obicei, în zona de dealuri, aceste drumuri au fost trasate pe *culmi*, pe pantele

[39] Mara N. Popp, *Ciobănia la ungurenii din dreapta Oltului* în „Buletinul societăţii regale române de geografie", tom LI, 1932, Bucureşti, 1933, p. 153.
[40] P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 166.
[41] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 50.
[42] T. G. Bulat, *op. cit.*, p. 61.
[43] Inf. de teren, Sineşti-Vîlcea, 1971.

mai accesibile ale dealurilor sau la *poalele* versanților, în raport și cu orografia terenului.

Cu alte cuvinte, trecerea de la „stăpînirea locurească" a pămîntului la proprietatea pe curele de pămînt a avut urmări asupra evoluției tipului de așezări, influențînd morfologia și structura acestora, stimulînd, în special, consolidarea satului răsfirat, „... cea mai răspîndită și specific românească formă de așezare" [44].

Tipul de sat *răsfirat* este legat într-o măsură de relief, de o anumită desime a populației, dar mai ales de felul de trai al locuitorilor, de ocupațiile mixte ale acestora. Fără îndoială că el stă în legătură și cu modul de organizare al obștii, cu structurarea teritoriului, cu felul de stăpînire a pămîntului. Se pare că satul răsfirat a descins din cel risipit față de care are asemănări, dar și deosebiri. El a putut lua naștere din nucleele de case izolate, care, treptat, au fost unite între ele prin drumuri sătești. Mai restrîns ca suprafață a vetrei, mai ordonat ca poziție, satul răsfirat a continuat să mențină gospodăriile despărțite prin spații cultivate în apropierea casei.

Procesul de trecere de la tipul de sat risipit la cel cu case răsfirate a fost lent, îndelungat. E de presupus că el s-a consumat nu numai în zona de dealuri, ci și în cîmpie, unde, din punct de vedere social, predominau clăcașii. Pînă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, obștile de moșneni și clăcași se diferențiau între ele prin faptul că unele erau libere, altele aservite unui boier, dar se asemănau mult ca mod de organizare interioară, de structurare a pămîntului și, în special, prin practicarea acelorași ocupații.

Dincolo de deosebirile de relief, existau corespondențe de ocupații, de organizare interioară a obștilor, care pledează pentru răspîndirea generală a tipului de sat răsfirat. Astfel, în faza premergătoare Regulamentului organic „...avem dovezi că satele noastre clăcășești păstrau încă cele mai caracteristice trăsături tehnice ale satului devălmaș arhaic: dominante erau suprafețele de izlaz și pădure, în care păștea libere turmele comunale ale satului; fînul se făcea în livezi curățate din pădure sau desțelenite din izlaz; agricultura se practica în suprafețe mutătoare, de asemenea desțelenite din izlaz sau lăzuite din pădure, temporar puse în cultură, apoi părăsite. Singure livezile de pomi și viile reprezentau o folosire mai îndelungată a terenului și deci o stăpînire individualizată și ereditară, deși supusă dijmei și besmenului. Casele și grădinile de legume din jurul lor — acestea nesupuse dijmei — erau împrăștiate, vatra de sat nefiind aglomerată..." [45].

Repartiția populației pe regiuni naturale a stimulat, de asemenea, menținerea așezărilor risipite și răsfirate și în zona de cîmpie. Este cunoscut faptul că pînă spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea densitatea cea mai mare a populației se menținea încă în zona dealurilor [46]. Față de satele din zona muntoasă și mai ales deluroasă, cu o populație mai veche și mai stabilă, satele de cîmpie erau mai noi, mai expuse pericolului invaziilor

[44] Romulus Vuia, *op. cit.*, p. 131.
[45] Henri H. Stahl, *op. cit.*, vol. III, p. 371.
[46] Constantin C. Giurăscu, *Principatele Române la începutul secolului al XIX-lea*, București, Ed. Științifică, 1957, p. 88.

şi aveau un număr mai mic de gospodării. Fiind restrînsă numericeşte, populaţia cîmpiei era risipită pe suprafeţe mai întinse de pămînt.

O confirmare a faptului că pînă la Regulamentul organic erau dispersate şi satele de clăcaşi de la cîmpie ne-o oferă constatările făcute de administraţia epocii în legătură cu judeţele Olteniei. Iată, de exemplu, aprecierile în legătură cu judeţul Dolj : „împrăştierea în care se afla(u) lăcuitorii satelor ajunsese la un asemenea grad încît nici zece odăi nu erau la un loc dintr-un sat de cîte o sută de case, ci vîrîţi în văi şi dealuri, fiecare unde i-a venit după vremi" [47].

Documentele cartografice, îndeosebi *Harta austriacă din 1791*, care cuprinde planurile vetrelor săteşti şi fixează în spaţiu gospodăriile, atestă, de asemenea, răspîndirea generală a tipului de aşezare răsfirată. În ceea ce priveşte valea Olteţului, cu excepţia satelor Ciuturoaia şi Balş, aproape toate celelalte sate aveau gospodăriile răsfirate pe mari suprafeţe [48]. Pentru satele aservite de pe cursul superior al Olteţului risipirea gospodăriilor este atestată şi de relatările localnicilor : „Mai demult casele erau pe Muncel, pe Coasta Mare. Pe aici era averea mănăstirii. Casele erau aruncate mai pe pieptul dealului, pînă s-au împărţit pămînturile mănăstirii. Mama a tras casa cu boii, în jos, de pe deal. Tatăl lui tata s-a născut în Muncel, el a adus grajdu aici" [49].

Atît materialele documentare, numeroase şi variate, cît şi mărturiile de teren ne îngăduie concluzia că, pînă la Regulamentul organic — în raport cu procesul lent de modificare a condiţiilor naturale, în funcţie de evoluţia obştii libere sau aservite şi în legătură strînsă cu evoluţia proprietăţii, a formelor de economie, dar şi cu stratificarea socială — tipurile reprezentative românesti de aşezare au fost cele *risipite* şi *răsfirate* : „Acest mod de a trăi dispersaţi unul de altul şi de vatra satului era propriu atît clăcaşilor cît şi moşnenilor, primii locuind pe pămînt străin, ultimii pe propriul lor pămînt" [50].

Este adevărat că, cu scopul creării rezervei feudale, adeseori boierii au căutat să regrupeze gospodăriile clăcăşeşti împrăştiate. Documentele istorice arată însă că, pînă la Regulamentul organic, asemenea acţiuni n-au avut, în general, sorţi de izbîndă [51].

La fel de real este faptul că ori de cîte ori s-au făcut încercări de ordonare a formei satului, acestea vizau în primul rînd pe clăcaşi, asupra cărora mijloacele de constrîngere puteau fi mai eficace. Chiar şi austriecii, care au făcut un experiment de sistematizare în perioada 1718 — 1739, au avut în vedere mai ales satele aservite. Astfel, dintre aşezările de pe cursul superior al Olteţului doar locuitorii din Polovragi reclamă administraţiei Olteniei în 1731 că au venit „nemţii" care îi obligă a-şi lăsa locuinţele lor spre a se muta la mănăstire [52].

---

[47] Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 276.

[48] Vezi planurile vetrelor săteşti şi modul de dispunere a gospodăriilor în Specht (Obrist), *Militärische Carte der kleinen oder öesterreichischen und grossen Walachei... 1790—1791*, Biblioteca Academiei R. S. România, H. 1003—DXXVII.6.

[49] Inf. de teren, Polovragi-Gorj, 1972.

[50] Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 276.

[51] V. Mihordea, S. Papacostea, Fl. Constantiniu, *Documente privind relaţiile agrare în veacul al XVIII-lea, vol. I*, Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1961, p. 290.

[52] *Ibidem*, p. 333.

Perioada scurtă de stăpînire austriacă asupra Olteniei nu a fost suficientă pentru transpunerea în practică a ideilor de sistematizare. De asemenea, e posibil ca acţiunile boiereşti de ordonare a vetrei satelor aservite, dictate de interese economice personale, să fi obţinut unele succese izolate şi pînă la 1831, dar ele nu se pot generaliza la întreaga masă de sate.

Dacă între satele libere şi cele aservite n-au existat, pînă la Regulamentul organic, deosebiri esenţiale de formă şi structură, sînt sigure, în schimb, notabile diferenţe în ceea ce priveşte gradul de statornicie a aşezărilor. Astfel, documentele istorice şi cele cartografice referitoare la valea Oltetului dovedesc că satele din depresiunea subcarpatică, din dealurile subcarpatice sau cele din partea de nord a Piemontului Getic, adică cele din zonele cu o populaţie majoritară de moşneni, sînt mai statornice în timp decît cele de clăcaşi. Spre deosebire de moşneni — care uneori au schimbat, din felurite motive, numele satului lor, dar aproape fără excepţie nu şi-au părăsit pentru totdeauna vatra satului şi moşia strămoşească — clăcaşii — în condiţiile interne, fiscale şi agrare, din ce în ce mai apăsătoare, sau în urma deselor incursiuni străine — părăseau adeseori, în grup sau în masă, vatra satului şi fugeau fie în ţară, fie peste hotare. Nefiind legaţi statornic de moşia pe care lucrau, obişnuit ei nu se mai reîntorceau la vetrele părăsite. Satele „pustiite" sau „sparte" erau repopulate, prin strădania stăpînilor cu noi „colonişti", dar, de multe ori, reînfiinţarea aşezărilor se făcea sub nume schimbat şi uneori în vetre diferite ca poziţie.

După Regulamentul organic, odată cu dezagregarea obştilor aservite, se vor produce diferenţieri substanţiale de formă şi structură între tipurile de aşezări de clăcaşi şi de moşneni. Ele vor fi pricinuite şi de politica statului care va antrena schimbări de ocupaţii, precum şi de punere pe alte planuri, decît cele de odinioară, a raporturilor dintre clăcaşi şi boieri. De acum încolo, statul va susţine mai activ acţiunea de dezvoltare a agriculturii. În consecinţă, va pune în circulaţie legi care vor îngrădi expansiunea ocupaţiei pastorale şi vor antrena forţat interesul ţăranilor, mai ales al celor aserviţi, pentru agricultură. Astfel, dacă pînă la Regulamentul organic creşterea vitelor era favorizată de libertatea clăcaşilor de a folosi în voie izlazurile moşiilor pentru orice număr de animale, fără plată, acum se va limita dreptul la maximum patru vite şi la o vacă de hrană, iar pentru prisosul de vite ţăranul va fi obligat să plătească ierbărit [53]. Constrîngerile de diferite feluri vor conduce la diminuarea producţiei animale, care avusese o netă preponderenţă asupra celei vegetale. În schimb, zonele de cîmpie îşi vor creşte simţitor producţia cerealieră.

După cum se poate vedea, schimbarea raportului de preponderenţă între ocupaţii, în favoarea agriculturii, s-a consumat mai ales în zona de cîmpie, unde, din punct de vedere social, existau, în special, clăcaşi. Moşnenii, aşezaţi îndeosebi în zone de munte şi deal, deci în condiţii de mediu neprielnice extinderii agriculturii, vor fi mai puţin afectaţi de schimbările funcţionale. În principal, ei vor continua să se dedice ocupaţiilor anterioare. Se pare că după Regulamentul organic, între

[53] Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 59 şi 78.

zonele de clăcaşi şi moşneni, s-au produs esenţiale modificări de ocupaţii, care vor avea implicaţii şi asupra evoluţiei viitoare a tipurilor de aşezări moşneneşti şi clăcăşeşti.

Mai mult decît atît, Regulamentul organic a modificat, în favoarea boierilor, raporturile tradiţionale care existaseră între aceştia şi clăcaşi. Este cunoscut faptul că, după vechiul obicei, ţăranii dependenţi avuseseră libertatea de a defrişa oricît de mult pămînt voiau şi puteau pe moşia pe care locuiau sau chiar pe moşii străine. Aceste locuri, obţinute pe baza principiului muncii, constituiau terenul de casă, curte şi grădină, dar mai ales curăturile. Dreptul de a defrişa şi de a folosi pămîntul moşiei fusese restrîns treptat pe parcursul perioadei destrămării feudalismului de legile şi de stăpînii de moşii [54], dar el nu fusese suprimat şi constituise unul dintre factorii cei mai importanţi în menţinerea tipurilor de aşezări risipite şi răsfirate în obştile aservite.

Emiţînd dispoziţia ca „... terenurile cuvenite lor [clăcaşilor, n.n.] pentru casă, curte şi grădină să fie legate unul de altul şi repartizate pe o anumită parte a moşiei a cărei indicare era lăsată la discreţia proprietarului ...” [55], Regulamentul organic consfinţea pentru clăcaşi pierderea curăturilor în favoarea proprietarului şi oficializa actul de deces al obştii aservite.

Scopul imediat al acestei acţiuni corespundea interesului proprietarilor de a-şi elibera moşiile de aşezările clăcăşeşti risipite, pentru a le putea da pămînt cu măsurătoare şi pentru a forma rezerva feudală. S-a trecut astfel la acţiunea de strîngere şi de ordonare a caselor; acest proces impus de necesitatea sporirii rezervei feudale a coincis cu sfîrşitul perioadei de dezmembrare a obştii ţărăneşti dependente. Aşa-zisa ordonare a satelor, declanşată de Regulamentul organic, s-a desfăşurat anevoios şi în luptă permanentă a proprietarilor cu clăcaşii. Aceştia din urmă şi-au apărat îndîrjit interesele, modul de viaţă tradiţional [56]. Neaderenţa sătenilor era justificată de pierderea tuturor drepturilor conferite odinioară de obşte, dar poate era şi o reacţie motivată istoric pentru ţăranul român prin aceea că de veacuri fusese obligat la existenţă discretă, la ascundere faţă de invadatori. Şi acum, psihologic, el s-ar fi simţit mai bine în izolare, mai ales că nu i se ofereau aproape de fel avantaje în sprijinul uşurării vieţii.

Ordonarea nu trebuie înţeleasă ca o acţiune de dărîmare a tuturor caselor din sat pentru a fi grupate de-a lungul unei linii drepte, nici ca o înşirare a acestora într-un rînd sau două de case, în lung, una după alta, ci ca o „strîngere generală a caselor fiecărui sat la un loc”, pentru a fi aşezate la un drum, după o oarecare regulă. Numai casele împrăştiate neregulat prin diferite locuri îndepărtate de vatra satului erau mutate şi adunate, cît mai strîns, pe locuri indicate de proprietari, dar şi „acestea nu într-un şir sau două de case, reclădite în lung, ci pe mai multe uliţe care convergeau spre centrul satului” [57]. Cu alte cuvinte,

---

[54] *Ibidem*, p. 124, 127, 130–131.

[55] *Ibidem*, p. 134.

[56] *Problema ţărănească în Oltenia în secolul al XIX-lea. Documente*, Bucureşti, Întrepr. poligrafică „13 Decembrie 1918”, 1967, p. 94, 148, 182, 183, 192–193.

[57] Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 280–281.

comunitățile umane rurale au fost supuse unor restructurări spontane, haotice, fără o fundamentare științifică.

Finalizarea treptată a procesului de adunare a caselor la *linie* va contribui totuși, mai ales în satele de clăcași, la trecerea de la așezările risipite și răsfirate la așezări mai ordonate ca formă și mai dense ca structură, dispuse, de cele mai multe ori, de-a lungul unor drumuri trasate pe *vale*. Deși rezultat al ordonării impuse pe cale administrativă, noua variantă de sat nu este o creație efectuată matematic, nici ca formă și nici ca structură. S-au produs unele modificări de formă, de structură, dar acestea n-au avut urmări esențiale asupra felului de trai al membrilor comunității rurale, asupra modului de folosire a terenului din vatra satului. Tocmai în aceasta constă specificul românesc al acestui gen de așezare care, la alte popoare, cunoaște o ordine mai riguroasă, de obicei geometrică, și care punctează spargerea formelor tradiționale de viață, de civilizație, fenomen impus de o mai timpurie apariție și dezvoltare a unor noi mijloace de producție. *Satul de vale*, situat de-a lungul drumului, este tipic regiunilor de șes. Mai rar se întîlnește și în zonele muntoasă și deluroasă, fiind condiționat de văile înguste și lungi, dar și de sistemul de proprietate.

În acest sens, trebuie remarcat faptul că prevederile Regulamentului organic cu privire la ordonarea satelor, la tragerea lor la linie, vizau și pe moșneni. Aceștia însă, datorită sistemului de stăpînire a pămîntului, pe curele sau funii, s-au opus. Autoritățile nu i-au putut constrînge să-și părăsească pămîntul lor ohabnic: „Mutarea moșneanului de pe pămîntul său, răzlețit pe văi și dealuri, la linie, pe pămînt străin, a fost îngăduită numai atunci cînd moșneanul primea loc ohabnic pe linie, în schimbul locului său dispersat de centrul proiectat al satului. Orice mutare violentă din partea dregătoriilor locale, ca dărîmarea caselor moșnenilor, drept formă de constrîngere pentru a se muta la linie, a fost considerată de stăpînire ilegală și supusă despăgubirii" [58]. Așa se face că moșnenii au continuat să rămînă răzlețiți cu casele pe culmi, pe pantele mai line ale versanților dealurilor, pe pieptișuri sau pe văi. Au roit în *vale*, treptat, numai acela care aveau pămînt la linie, adică la drumul trasat, și numai acolo unde luncile apelor au permis practicarea agriculturii. Edificatoare este situația județului Vîlcea unde, în anul 1844, sistematizarea „se realizase în proporție de circa 55% din totalul satelor județului. Nealiniate se aflau 91 de sate, cele mai multe locuite de moșneni, care refuzau să-și părăsească proprietățile" [59].

Unele schimbări ale aspectului general al satelor românești le-a impus și factorul demografic. În comparație cu veacurile precedente, secolul al XVIII-lea a fost ceva mai liniștit în ce privește luptele interne feudale, expedițiile de pradă și chiar războaiele; epidemiile au apărut mai rar și s-au manifestat mai puțin pustiitor, nivelul de viață a crescut cît de cît și chiar îngrijirea sanitară a făcut unele progrese. Sporul populației va fi un fapt real la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui următor [60]. Creșterea populației din satele libere este rezultatul unei

[58] *Ibidem*, p. 134.

[59] *Ibidem*, p. 290.

[60] *Populație și societate...*, p. 66.

mişcări naturale a populaţiei, născută din proporţia naşterilor şi a morţilor, în timp ce explozia demografică din satele aservite, înregistrată în secolul al XVIII-lea şi accentuată mai apoi, trebuie pusă în legătură şi cu o mişcare reală a populaţiei, cu un proces de migraţie al acesteia de la munte la cîmpie, cu statornicirea în satele cu sol mai fertil a unor grupuri de români sosiţi de peste Carpaţi sau a coloniştilor bulgari veniţi în grupuri compacte. Prin urmare, gradul mai mare de securitate a populaţiei va avea efecte pozitive în special asupra intensificării populării zonelor de cîmpie. Creşterea populaţiei corelată cu schimbările economice, sociale şi cu măsurile administrative referitoare la ordonarea satelor reprezintă cauze ale schimbărilor formei, mărimii şi structurii aşezărilor rurale, cu deosebire a celor din cîmpie. Pe baza unei statistici efectuate în 1838, în „Valahia", se poate constata începutul acestor transformări: „Les modifications profondes et rapides qui ont eu lieu dans le pays durant toute cette époque se reflètent aussi dans l'ordre de grandeur des villages en 1838 par rapport à la situation de 1831. En effet, il ressort du tableau ci-contre que, pendant les sept premières années de l'époque du Règlement Organique, le groupe des petits villages a perdu de son importance, tandis que celui des grands villages s'est accru. Ainsi, les villages nains sont tombés de 6,4% en 1831 à 4,5% en 1838 et les villages de 30 à 49 familles de 25,1% à 19,9%, alors que la proportion des grands villages, de plus de 150 familles, est passée de 13,1% à 17,1%. Cette évolution persistera dans les années qui suivent".

În raport cu formele de relief, aceeaşi statistică oferă concluziile: „Dans l'ensemble, on peut affirmer que, en 1838, les variations de grandeur des villages étaient en fonction, en premier lieu, de leur degré de stabilité. Dans les zones de montagnes et de collines, à population ancienne et stable, la proportion des villages relativement importante était à cette date supérieure à celle de la région de plaine, où nous avons déjà relevé une fréquence plus grande tant des villages disparus que des petits villages. Du point de vue territorial, cette situation sera complètement renversée au cours de l'époque qui suit" [61].

Spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, în zonele de cîmpie, procesul de strîngere a caselor la linie se găsea, în general, în stadiul de finalizare. El se consumase şi pe cursul inferior al Olteţului, odată cu defrişarea treptată a luncii rîului şi cu prelucrarea ei în cultură. Pe la sfîrşitul secolului trecut, aproape toate satele situate în aval de Balş erau trase la linie. Odată cu înmulţirea populaţiei ele au evoluat spre concentrarea gospodăriilor situate de-a lungul drumului, care merge paralel cu Olteţul.

Spre deosebire de cîmpie, în regiunile de munte şi deal apăruseră, în aceeaşi epocă, puţine sate de vale, iar acestea se caracterizau printr-o structură rarefiată, abia existînd cîte o casă ici-colo. Prin poziţia geografică erau sate de vale, dar ca structură casele se găseau risipite la distanţe mari, uneori de sute de metri. De altfel, o slabă populare a satelor de vale, de pe cursurile superioare şi mijlocii ale apelor din zonele muntoase şi deluroase, este atestată topografic în prima jumătate a secolului nostru. Cercetările noastre de teren conduc la concluzia

[61] I. Donat şi G. Retegan, *La Valachie en 1838, (d'après une source Statistique inédite)*, în „Revue roumaine d'histoire", tome IV, 1965, nr. 5, p. 934—935.

că majoritatea satelor de pe cursul superior al Olteţului se menţin încă răsfirate pe văi torenţiale piezişe ale dealurilor, pe piscuri, pe pieptişuri, ba uneori merg chiar pe sus, pe culmea nord-sud a înălţimilor deluroase. Reţelele de uliţi sînt neordonate, casele rare, iar vetrele sînt inundate de verdeaţă. Aşa se prezintă morfologia şi poziţia unor mari părţi ale satelor :Alimpeşti, Corşorul, Peticei, Bodeşti, Igoiu, Alunu, Ciucheţi, Popeşti, Urzica, Tereuja, Obislavu (cu cătunele Ţuţurul şi Deaconeşti), Valea Grădiştei, Veaca, Dealul Mecea, Dealul Văleni etc. Pînă pe la primul război mondial ele reprezentau întinderi, goluri obţinute prin defrişare în pădure. Unele sate, ca Dobricea şi Zgubea Mică, constituie şi astăzi mici insuliţe în mijlocul pădurii. În general, toate satele situate în amonte de Zătreni, deci cele din zona dealurilor subcarpatice sau cele din zona nordică a piemontului Olteţului, se găsesc, în cea mai mare parte, răsfirate pe dealuri. Satele *de vale*, situate de-a lungul drumului, paralel cu rîul, sînt încă slab populate. Ele au început să se constituie ca aşezări odată cu darea în folosinţă agricolă a văii înguste a Olteţului.

În aval de Zătreni, casele înşirate în linie, de-a lungul drumului, sînt mai numeroase. Chiar satele răsfirate pe dealuri, de-a lungul unor văi, sau pe pieptişuri, sînt mai ordonate. Văile mai formează şi aici adevărate ramuri de gospodării ale satului, care coboară pieziş înspre rîu.

În zilele noastre, urmare a măsurilor de sistematizare a aşezărilor rurale, care nu mai permit întemeierea de noi gospodării în perimetrul satelor răsfirate, se observă o intensă populare a aşezărilor de vale prin coborîrea şi gruparea masivă a locuitorilor de pe dealuri. În felul acesta, într-un viitor apropiat, satele răsfirate, care timp de veacuri fuseseră reprezentative pentru români, se vor reduce apreciabil ca număr. Prin cooperativizarea agriculturii, prin trecerea pămîntului în patrimoniul obştesc s-a creat cîmp liber de desfăşurare a unui proces multilateral de sistematizare a satului. Treptat, sistematizarea se extinde pe temeiuri ştiinţifice în toate aşezările.

Ipoteza noastră de lucru enunţată în acest studiu lasă posibilitatea constatării că tipurile de aşezări rurale româneşti, privite în evoluţia lor istorică, sînt rezultatul acţiunii unei sinteze de factori, între care au existat raporturi de interdependenţă. Obştea românească liberă şi aservită s-a dezvoltat în concordanţă cu aceeaşi complexitate de condiţii. De aici posibilitatea stabilirii unei legături între fazele de evoluţie ale obştii şi între succesiunea tipologiei aşezărilor rurale. Se poate afirma că pentru obştile ţărăneşti libere, ale căror rămăşiţe au supravieţuit pînă în secolul nostru, tipurile reprezentative de aşezări au fost cele risipite şi răsfirate. Tipurile de aşezări specifice obştilor aservite, pînă la destrămarea definitivă a acestora, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, nu s-au diferenţiat esenţial nici ca formă, nici ca structură de cele ale obştilor libere. Abia după Regulamentul organic, aşezările de clăcaşi, mai ales cele din zona de cîmpie, din nevoi economice, au fost supuse procesului administrativ de ordonare, de adunare la linie. Fără îndoială că, în afara tipurilor de aşezări reprezentative amintite — în funcţie de condiţiile complexe concrete ale locurilor şi ale timpului —, au mai existat şi alte forme şi structuri de aşezări, dar ele nu erau general răspîndite.

LA TYPOLOGIE DES HABITATS RURAUX REFLÉTÉE DANS L'ÉVOLUTION DES COMMUNAUTÉS VILLAGEOISES

RÉSUMÉ

À l'avis de l'auteur, la forme et la structure des habitats ruraux de Roumanie, dans leur évolution historique, ont été conditionnées par une complexité de facteurs : économique, naturel, historique, social-politique et ethnique, qui ont agi en interdépendance.

L'auter considère possible d'établir une relation entre les phases de l'évolution de la communauté villageoise (*obște*) et la succession de la typologie des habitats ruraux, en partant du fait, constaté par les meilleurs historiens et sociologues-historiens roumains, que la collectivité économique-agricole spécifique aux Roumains, denommée *obște* libre ou assujettie, s'est développée conformément à la même complexité de conditions.

On constate que pour les communautés (*obștile*) libres paysannes, dont les vestiges ont survécu jusqu'au siècle présent, les types les plus représentatifs des habitats ont été le village avec des maisons isolées et le village dispersé. Les types des habitats propres aux communautés assujetties, jusqu'à la disparition définitive de celles-ci dans la première moitié du XIX^{e} siècle, ne se sont différenciés essentiellement ni en ce qui concerne la forme ni la structure, par rapport aux communautés libres.

C'est seulement après la loi du Règlement organique que les habitats des paysans assujettis, surtout ceux de la zone champêtre — à cause des nécessités économiques — ont été soumis aux procédés administratifs d'arrondissement et d'assemblage sur la même ligne d'alignement.

Aujourd'hui on généralise graduellement la systématisation, sur des fondements scientifiques, dans les villages de toutes les régions naturelles.

EDITAREA FOLCLORULUI ROMÂNESC ÎN ULTIMELE DECENII*

IORDAN DATCU

O privire istorică a editării folclorului românesc este utilă fiindcă relevă saltul important făcut în ultimele trei decenii în acest domeniu.

Tipărirea culegerilor de creaţii populare s-a făcut în trecut, cu rare şi fericite excepţii, îndeosebi graţie pasiunii romantice a cîtorva generaţii de intelectuali ai satelor care, avînd de înfruntat greutăţi din cele mai diverse, au scos la lumină colecţii modeste în tiraje extrem de restrînse, fapt pentru care unele au devenit raritäţi, iar altele, cîteva zeci, nu pot fi găsite în nici o bibliotecă din ţară. Aspectul modest (aproximaţia transcrierii, raza îngustă de investigaţie, numărul restrîns de pagini, slaba calitate a hîrtiei şi a tiparului) este de la sine grăitor pentru avatarurile prin care au trecut inimoşii iubitori ai creaţiei populare. Cîţiva slujitori ai artei populare au lăsat chiar pagini elocvente despre condiţiile în care şi-au desfăşurat însufleţita lor muncă. A. Gorovei, spre exemplu, a arătat (*Şezătoarea. Povestea unei reviste de folclor*) numeroasele demersuri întreprinse spre a obţine subvenţii pentru revista de folclor de la Fălticeni, nevoită să-şi întrerupă apariţia ani în şir, pentru ca apoi, cînd se ivea cîte un generos (Spiru Haret, Gh. T. Kirileanu), să şi-o reia. Corespondenţa lui Ion Bianu cu folcloriştii este şi ea concludentă pentru cunoaşterea greutăţilor cu care a avut de luptat însăşi Academia Română, în special în urma primului război mondial cînd numeroase colecţii n-au mai văzut lumina tiparului. Mai „norocoşi" au fost folcloriştii care şi-au procurat tipografii. Este cazul lui Gh. N. Dumitrescu-Bistriţa care şi-a tipărit „Izvoraşul", şi alte diverse publicaţii mărunte, în propria tipografie, achiziţionată cu nenumărate greutăţi.

Puţine au fost colecţiile care au apărut în condiţii adecvate. Multe manuscrise (unele de reală importanţă) n-au avut şansa de a fi tipărite şi au rămas în arhive pînă în zilele noastre. O serie dintre ele au fost tipărite la Editura pentru literatură în volumele de „texte alese din colecţii inedite".

Cărturari de seamă au înţeles nevoia imperioasă a tipăririi folclorului românesc şi au pledat pentru aceasta în cel mai înalt for cultural al ţării. Aşa se explică faptul că Societatea literară devenită Academia Română a tipărit, pînă la înfiinţarea Arhivei de folclor din Cluj, 85 de titluri. Academia Română a editat colecţia „Din viaţa poporului român", inaugurată în 1908 cu *Hora în Cartal* de Pompiliu Pîrvescu şi încheiată cu numărul XL, *Colindele religioase la români*, studiul lui Al. Rosetti. Colecţia a fost apoi înlocuită cu „Anuarul Arhivei de folclor" din Cluj care, deşi publicaţie de nivel european, n-a reuşit să suplinească largile necesităţi de tipărire a colecţiilor şi studiilor realizate în ţară.

Eliberarea ţării favorizează un veritabil reviriment în înregistrarea şi publicarea folclorului, cercetarea culturii populare luînd o amploare fără precedent. Se creează cadrul instituţional (Institutul de etnografie şi folclor, Institutul de istorie literară şi folclor, fiecare cu cîte o revistă),unităţi de cercetare propice unor temeinice investigaţii în multitudinea de forme ale culturii spirituale şi materiale a poporului, cultură care cunoaşte o serie de sensibile mutaţii.

Rev. etn. folc., tom. 19, nr. 4, p. 311–316, Bucureşti, 1974.

Încă din primii ani de după eliberare, se observă prezența în reviste ori volume a unor cercetători de seamă. Dăm doar cîteva exemple: Ion Mușlea editează tomul VII (1945) al „Anuarului Arhivei de folclor"; Ion Diaconu publică vol. III din *Folclor din Rîmnicu-Sărat* (1948); D. Caracostea propune un *Plan de lucru pentru alcătuirea unui corpus al baladei poporane* (în „Academia Română, Buletin informativ științific și administrativ", I, 1948, 1, p. 137).

Încep să apară antologii de folclor în Biblioteca pentru toți (*Din folclorul nostru*, 1953; *Balade populare*, 1954; *Basme*, 1954; *Doine, cîntece, strigături*, 1955; *Ghicitori și proverbe*, 1957; *Satire populare*, 1957). Se remarcă culegerea *Folclor din Suceava*, 1959, a cunoscutului cercetător George Muntean. Cărți de folclor apar în acești ani și în Biblioteca țăranului muncitor (*Basme*, 1956; *Basme, povestiri, snoave*, 1957, 1958; *De la lume adunate* ..., 1958) ca și în colecția Albina (*Florile recunoștinței*, 1954; *Poezii populare*, 1954). Cum se observă în cîteva cazuri, unele titluri apăreau dintr-o colecție în alta.

Se făcea tot mai resimțită nevoia unui nucleu editorial care să tipărească sistematic importantele colecții depozitate în arhivele din țară, să sprijine apariția unor studii îndelung așteptate. Acest nucleu editorial s-a dovedit a fi cel înființat în anul 1963 la Editura pentru literatură din București, adică redacția de folclor. Înființarea redacției amintite s-a bucurat de sprijinul autorizat al unor personalități ale științei și literaturii noastre ca acad. Iorgu Iordan, poetul Mihai Beniuc și prof. univ. Mihai Pop.

Nucleul editorial a fost cerut de acțiunea largă de valorificare a moștenirii noastre culturale, în care folclorul alcătuiește un sector important.

Pe baza unei strînse colaborări cu specialiștii în domeniu, a fost alcătuit un plan de perspectivă. S-au dovedit foarte fructuoase consultările periodice cu specialiștii Mihai Pop, Ovidiu Bîrlea, Ovidiu Papadima, Al. I. Amzulescu, I. C. Chițimia, A. Fochi, Corneliu Bărbulescu, D. Șandru.

În planul redacțional au intrat mai multe tipuri de colecții: texte alese din colecții inedite, ediții critice pe genuri, studii, antologii de popularizare (unele au atins peste o sută de mii de exemplare), ediții ilustrate.

Editura a tipărit de la început lucrări de mare audiență, cum sînt cele trei volume ale *Baladelor populare românești* (1964), ediție critică, introducere, indice tematic și bibliografic de Al. I. Amzulescu, premiată de Academia Română.

Culegerile inedite fuseseră inițiate cu doi ani înainte, în 1962, prin cele două volume de cîntece populare din Transilvania [1], primite elogios de Perpessicius în trei foiletoane din „Gazeta literară". Pînă în anul 1972 au mai apărut din aceeași provincie încă trei volume. Între anii 1967—1970 apar cinci volume din Oltenia și Muntenia [2], iar în anii 1969 și 1972 trei volume din Moldova [3].

Atenție deosebită a fost acordată reeditărilor. La acest compartiment sînt de semnalat edițiile din cărțile populare [4], editările unor culegeri și studii de valoare: Vasile Alecsandri [5], Ovid Densusianu [6], Miron Pompiliu [7], Petre Ugliș-Delapecica [8], G. Dem. Teodorescu [9], George Pitiș [10], Ion Bîrlea [11], D. Stăncescu [12], Petre Ispirescu [13], Ion Diaconu [14], Ion Mușlea [15], I. G. Bibicescu [16], I. G. Sbiera [17], At. Marian Marienescu [18], Petre Dulfu [19], D. Furtună [20].

Alături de edițiile critice pe genuri, cum am amintit-o pe aceea de balade populare și cum este *Antologia de proză populară epică*, de Ovidiu Bîrlea, 3 volume, 1966, s-a acordat în mod firesc atenție cărții de popularizare, de mare tiraj. Au fost incluse aici lucrări folclorice și antologii alcătuite pentru prima dată.

Au apărut ediții de mare tiraj din Ioan Slavici [21], Petre Ispirescu [22], P. Dulfu [23], I. Pop Reteganul [24], At. Marian Marienescu [25]. Antologiile pe genuri, din folclorul românesc [26] și al naționalităților conlocuitoare [27], au fost preocupate să discearnă valori mai puțin evidențiate. Și compartimentul acesta s-a bucurat de apariții remarcabile dacă amintim că asemenea florilegii au fost semnate de Lucian Blaga, Ovidiu Papadima, Ovidiu Bîrlea.

Studiile de folclor, unele dintre ele apariții deosebit de valoroase, s-au aplicat unei game largi de aspecte. Ele sînt fie exegeze asupra genurilor folclorice [28], încercări de sinteză [29], fie instrumente de lucru indispensabile : bibliografii [30], priviri cuprinzătoare asupra evoluției disciplinei [31], lucrări cuprinzînd îndrumări teoretice și metodice pentru culegerea științifică a folclorului [32], tipologii [33], cercetări parțiale asupra unor zone folclorice [34], cercetări asupra unor publicații folclorice de prim rang [35], studii care abordează un domeniu atît de puțin cercetat ca versificația populară [36]. Volume individuale au reunit activitatea unor cercetători [37]. A apărut și un volum colectiv [38]. Fenomenul folcloric românesc se bucură de încadrări în folcloristica universală [39]. În cîteva cazuri cercetarea capătă o semnificație mai largă prin abordarea fenomenelor de pe poziții interdisciplinare, în cazul nostru ea fiind reclamată de surprinderea relației folclor-literatură cultă [40]. Cercetarea în adîncime a istoriei folcloristicii impune buna cunoaștere a documentelor. Tipărirea lor a fost inițiată printr-o selecție relevantă din arhiva „Șezătorii" de la Fălticeni [41].

Un program editorial atît de variat constituit, cu rezultate fructuoase în plan științific, dar nu mai puțin în cel artistico-grafic (cărți ca : *Soarele și luna*, *Balade populare românești*, V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor* și *Tinerețe fără bătrînețe* au fost apreciate ca frumoase reușite și au fost distinse și medaliate la concursurile anuale „Cele mai frumoase cărți"), nu putea să nu-și atragă binemeritate elogii. Ne oprim doar la cele mai generale, lăsînd la o parte aprecierile făcute în numeroase recenzii. I. C. Chițimia întîmpină cu alese aprecieri inițiativa Editurii pentru literatură de a tipări colecțiile inedite, ca și opera culturală pe care o face Biblioteca pentru toți, tipărind în mari tiraje o serie de colecții și antologii de folclor. Se referă și la nucleul care a coordonat tipărirea folclorului la Editura pentru literatură, nucleu care a funcționat între anii 1963—1970.

Editura Minerva a lansat în anul 1973 o nouă colecție, „Meșterul Manole" [42], care-și propune să ofere capodoperele creației noastre populare. Fiecare volum este prefațat de cîte un scriitor.

I. C. Chițimia apreciază astfel activitatea redacției respective : „Luînd ființă o redacție de folclor, Editura pentru literatură este acum în măsură să dea opere de trăinicie în domeniul folclorului : ediții științifice ale vechilor culegeri, antologii diverse (pe genuri literare), monografii despre folcloriști și studii de folclor. Planul de perspectivă pe zece ani, pus în discuție nu de multă vreme, este elocvent în această privință. Folclorul va intra în curînd într-o nouă fază a publicațiilor de tot felul și în condiții noi de artă grafică". Prof. I. C. Chițimia consideră volumele care au tipărit folclor inedit „publicații de nivel tehnic superior". (I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Ed. Minerva, 1971, p. 398—399).

Gh. Vrabie se referă la aceleași colecții și crede că volumele de texte inedite „întregesc imaginea folclorică a celor mai multe zone și regiuni ale țării" și că prin ele se conjugă „interesul editorial cu cel științific". Prin aceste volume se realizează un veritabil sumuum al folclorului românesc. „Dacă ținem seama de seria de volume cu titlul *Folclor din Transilvania* (3 volume, în curs de apariție al IV-lea), *Folclor din Oltenia și Muntenia*, (2 volume, în curs de apariție alte două) ca și în pregătire *Folclor din Moldova*, ne dăm seama că se realizează în mod firesc acel mult dorit *Corpus al folclorului românesc*. Colecția aceasta continuă minunata tradiție inaugurată în secolul trecut de Alecsandri, G. Dem. Teodorescu etc., fiind dusă mai departe cu atîta zel și pricepere în prezent". (Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, Editura pentru literatură, 1968, p. 424). Autorul aprecierilor constată în același timp varietatea colecțiilor.

Mihai Pop relevă aportul editorial al redacției de folclor la realizarea unor lucrări de interes major. Astfel, tipărirea colecțiilor inedite facilitează realizarea catalogului manuscriselor de folclor. M. Pop remarcă interesul acordat deopotrivă cercetărilor vechi și celor noi :

„Această acțiune a fost începută cu cîțiva ani în urmă de Editura pentru literatură, care numai în cele două serii amintite : *Folclor din Transilvania* și *Folclor din Oltenia și Muntenia* a publicat pînă acum 21 de manuscrise. Acțiunea continuă cu alte volume din cele două

serii, printre care se numără și acesta, și apoi cu *Folclor din Moldova*, și probabil din Dobrogea. Sîntem convinși că, atunci cînd situații noi se vor ivi, Editura va găsi și alte moduri de punere în valoare a manuscriselor.

Stăruința și perseverența Editurii pentru literatură se califică din acest punct de vedere și sub aspectul publicării cercetărilor mai vechi și mai recente, ca o acțiune culturală remarcabilă, iar interesul conducerii Editurii pentru literatură se situează în continuarea firească a celor înfăptuite în trecut de cei mai de seamă oameni de cultură ai noștri.

Ea contribuie astăzi într-o formă fundamentală la integrarea culturii populare tradiționale în cultura socialistă a patriei noastre". (Mihai Pop, *Cuvînt înainte* la *Folclor din Transilvania*, IV, E.P.L., 1969, p. V).

În același sens se exprimă și Ovidiu Papadima apreciind „enciclopedica colecție de texte populare inedite, pe care a inițiat-o atît de fericit Editura pentru literatură prin *Folclor din Transilvania*". (Ovidiu Papadima, *Prefață la Folclor din Oltenia și Muntenia*, V, Ed. Minerva, 1970, p. 7).

Deceniile la care ne-am referit constituie astfel un moment de seamă în opera de editare a folclorului românesc. Apar acum colecții de texte inedite din întreaga țară, instrumente de lucru de riguroasă ținută științifică, studii axate pe dimensiunile majore ale culturii noastre populare, ediții critice ale colecțiilor de folclor clasice, studii de folclor comparat, studii de îndrumare a cercetării, bibliografii, ediții ilustrate, ediții de popularizare. Volumele apărute și la alte edituri, precum și unele volume tipărite de Casele de creație regionale și județene întregesc tabloul atît de amplu al editării folclorului românesc în acest răstimp.

NOTE BIBLIOGRAFICE

* Ne referim la tipărirea folclorului la Editura pentru literatură și apoi la Editura Minerva, ale căror apariții le-am urmărit mai sistematic. Pentru completarea informației a se consulta: Ovidiu Papadima, *Culegerile de folclor*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", VIII, 1959, p. 337—351; Adrian Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*, în „Revista de folclor", VIII, 1963, nr. 1—2, p. 124—139; Gh. Vrabie, *Folcloristica română în ultimele decenii*, în *Folcloristica română*, 1968, p. 393—424; I.C Chițimia, *Douăzeci de ani de cercetări folclorice*, în *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, 1971, p. 392—409.

[1] *Folclor din Transilvania*. Texte alese din colecții inedite. *Cuvînt înainte* de Mihai Beniuc. Ediție îngrijită de Ioan Șerb, E.P.L., 1962, I, XIX + 575 p. [Ioan Șerb și Domițian Cesereanu, *Folclor din Țara Zarandului*; Gheorghe Vornicu, *Cîntece și strigături din Bihor* (*Crișana*) *și Oaș*; Dumitru Pop, *Poezii populare din Sălaj*; N. I. Dumitrașcu, *Cîntece și strigături din Maramureș*; Petre Lenghel-Izanu, *Folclor din Maramureș*; Vasile T. Doniga, *Poezii populare din Oaș, Maramureș și Năsăud*; Dumitru Pop, *Poezii populare din Lăpuș*; Ion Desmireanu, *Folclor din regiunea Cluj*], vol. II, 699 p. [Gh. Cernea, *Poezii populare din Sudul Ardealului* (*Tîrnave*); Gh. Cernea, *Cîntecele Rozaliei Cernea*; Gh. Cernea, *Nunta la Paloș*; Ion Bogdan, *Cîntece populare din Țara Făgărașului*; Aureliu Millea, *Poezii populare din Mărginime* (*Sibiu*); Nicolae Jula, *Versuri populare din „Cîmpul Pîinii"* (*Orăștie*); Nichifor Mihuța, *Folclor din Banat*; * * *, *Cîntece populare noi din Transilvania, Indice de variante, tematic, de motive, metafore*]; *Folclor din Transilvania*, E.P.L., 1967, III, 461 p. [Iustin Ilieșiu, *Poezii și basme populare din Munții Rodnei*]; *Folclor din Transilvania*, E.P.L., 1969, IV, 932 p., ediție îngrijită și prefață de Dumitru Lazăr, cuvînt înainte de Mihai Pop [Partea I, *Comori din Ardeal* — poezii populare (culese de Gh. Cernea), partea a II-a, *Suflet ardelean*, cîntece populare (ale poetei populare Rozalia Cernea)]; Vasile Oarcea, *Poezii populare din Țara Zarandului. Folclor din Transilvania*, Ed. Minerva, 1972, 525 p.

[2] *Folclor din Oltenia și Muntenia*. Texte alese din colecții inedite, E.P.L., 1967, I, *Cuvînt înainte* de Tudor Arghezi, p. V—VI, *Introducere la Folclorul Olteniei și Munteniei*, de Ioan Șerb, p. VII-LXII [Mihail Gregorian, *Folclor din Oltenia și Banatul răsăritean* și *Folclor din Oltenia de Sud* (1—592); Al. Gregorian, *Cîntece bătrînești din Oltenia de mijloc*, p. 595—634]; *Folclor din Oltenia și Muntenia*. Texte alese din colecții inedite, E.P.L., 1967, II, 728 p. *Cuvînt înainte* de Nicolae Iorga, ediție îngrijită și prefațată de Gh. Alexe și Vasile D. Nicolescu (Teodor Bălășel, *Cîntece populare oltenești*); *Folclor din Oltenia și Muntenia*. Texte alese din colecții inedite, E.P.L., 1968, III, 942 p., ediție îngrijită de Iordan Datcu [N. I. Dumitrașcu, *Folclor din Oltenia*; Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, *Doine, cîntece și strigături din Oltenia*; Ion N. Popescu, *Doine și cîntece din Oltenia și Muntenia*; I. Stănculescu, *Folclor din Oltenia*; V. Cărăbiș, *Folclor din Oltenia și Muntenia*; Marin Buga, *Folclor de pe Argeș*]; *Folclor din Oltenia și Muntenia*. Texte alese din colecții inedite, E.P.L., 1969, IV, 826 p., ediție îngrijită de Iordan Datcu

[Gh. Neagu, *Folclor din Cîmpia Dunării*; Ion Nijloveanu, *Poezii populare de pe Argeș și Olt*]; *Folclor din Oltenia și Muntenia*. Texte alese din colecții inedite, E.P.L., 1970, V, 762 p., ediție îngrijită de Aureliu Millea și I. Stănculescu, selecția poeziilor Iordan Datcu (Gr. Crețu, *Folclor din Oltenia și Muntenia*), prefață de Ovidiu Papadima.

[3] *Folclor din Moldova*. Texte alese din colecții inedite, E.P.L., 1969, I, 695 p., ediție îngrijită și studiu introductiv de G. Ivănescu și V. Șerban (Mihai Costăchescu, *Cîntece populare românești*); *Folclor din Moldova*, E.P.L., 1969, II, 797 p. [I. Oprișan, *Folclor din Moldova de Jos*; Stelian Cîrstean, *Folclor din Moldova de Sus*]; Petru Rezuș, *Dochița Împărătița. Basme și poezii populare din Țara de Sus. Folclor din Moldova*, Ed. Minerva, 1972, III, 433 p.

[4] *Cărțile populare în literatura românească*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion C. Chițimia și Dan Simonescu, E.P.L., 1963, I, XL + 454 p., II, 414 p.

[5] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, adunate și întocmite de... Ediții critice de folclor-culegători, E.P.L., 1965, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante de Gh. Vrabie, I, 491 p., II, 388 p. O nouă ediție a colecției tipărește D. Murărașu la Ed. Minerva în 1971.

[6] Ovid Densusianu, *Flori alese din cîntecele poporului. Viața pastorească în poezia noastră populară. Folclorul. Cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului*. Ediție îngrijită și prefață de Marin Bucur, E.P.L., 1966, 430 p.

[7] Miron Pompiliu, *Literatură și limbă populară. Versuri originale și tălmăciri*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Vasile Netea, E.P.L., 1967, LXIV + 414 p.

[8] Petre Ugliș-Delapecica, *Poezii și basme populare din Crișana și Banat*, prefață de Ovidiu Bîrlea, E.P.L., 1968, XVI + 367 p.

[9] G. Dem. Teodorescu, *Basme române*, ediție îngrijită, prefață și rezumate în limba franceză de Stanca Fotino, E.P.L., 1968, XXI + 261 p.

[10] Ion Mușlea, *George Pitiș folclorist și etnograf*, E.P.L., 1968, 232 p.

[11] Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureș*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Iordan Datcu, cuvînt înainte de Mihai Pop, Editura pentru literatură, 1968, I, LXXIX + + 335 p., II, 501 p.

[12] Dumitru Stăncescu, *Sora Soarelui*. Basme culese din popor, ediție îngrijită și tabel cronologic de Iordan Datcu, prefață de I. C. Chițimia. Cu o anexă a editurii: *D. Stăncescu — primul director literar al „Bibliotecii pentru toți"*, Editura Minerva, 1970, XLIV + 489 p.

[13] Petre Ispirescu, *Opere*, ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Aristița Avramescu, studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, I, E.P.L. 1969, XCV + 598 p.; II, Ed. Minerva, 1971, 815 p.

[14] Ion Diaconu, *Ținutul Vrancei, Etnografie—Folclor—Dialectologie*, E.P.L., 1969, I, 458 p., II, 458 p.

[15] Ion Mușlea, *Cercetări etnografice și de folclor*, ediție îngrijită cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenței de specialitate, indice de Ion Taloș, Ed. Minerva, I, 1971, XLVII + 336 p., II, 1972, 526 p.

[16] I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, ediție îngrijită de Maria Croicu, prefață de I. C. Chițimia, Ed. Minerva, 1970, XXIII + 414 p.

[17] I. G. Sbiera, *Povești și poezii populare românești*, ediție îngrijită și prefață de Pavel Țugui, Ed. Minerva, 1971, XIX + 530 p.

[18] Atanasie Marian Marienescu, *Poezii populare din Transilvania*, ediție îngrijită de Eugen Blăjan, prefață de Ovidiu Bîrlea, Ed. Minerva, 1971, XLII + 828 p.

[19] P. Dulfu, *Scrieri*, ediție îngrijită de Viorica Florea și Victor Crăciun, studiu introductiv de Victor Crăciun, Ed. Minerva, 1971, LIV + 631 p.

[20] Dumitru Furtună, *Izvodiri din bătrîni*, ediție îngrijită și prefață de Gh. Macarie, Ed. Minerva, 1973, XXIV + 463 p.

[21] Ioan Slavici, *Păcală în satul lui. Basme*. Prefață de Eufrosina Molcuț, E.P.L., 1962, XVI + 263 p.

[22] P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, ediție îngrijită de Aristița Avramescu, prefață de Iorgu Iordan, E.P.L., 1968, XV + 469 P.; P. Ispirescu, *Lupul pîrcălab, Snoave și zicători populare*, ediție îngrijită de Aristița Avramescu, prefață de Adrian Fochi, Ed. Minerva, 1970, XVI + 245 p.

[23] P. Dulfu, *Isprăvile lui Păcală*, ediție îngrijită de Viorica Florea și Victor Crăciun, ed. Minerva, 1970, 221 p.

[24] Ion Pop Reteganul, *Crăiasa zînelor, povești ardelenești*, ediție îngrijită și prefață de Vasile Netea, Ed. Minerva, 1970, XVI + 310 p.

[25] At. Marian Marienescu, *Novăcești*, ediție îngrijită și cuvînt înainte de Eugen Blăjan, Ed. Minerva, 1970, 199 p.

[26] *Flori alese din poezia populară*. Antologia poeziei lirice de Ioan Șerb, studiu introductiv de Mihai Pop, E.P.L., 1960. Ediția a II-a, în 2 vol., în 1967; *Tinerețe fără bătrînețe*. Basme

populare românești. Ediție îngrijită de Ioan Șerb, prefață de Virgiliu Ene, E.P.L., 1961. Ediția a doua, în 2 vol., în 1967 ; *Cu cît cînt, atîta sînt.* Antologie a liricii populare, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ovidiu Papadima, E.P.L., 1963, XLV + 606 p. ; *La lunile soarelui.* Antologie a colindelor laice, ediție îngrijită și prefață de Monica Brătulescu, E.P.L., 1964, XXIV + 317 p. ; *Miorița, balade populare românești*, ediție îngrijită și prefață de Iordan Datcu, E.P.L., 1966, 358 p. ; Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară*, ediție îngrijită și prefață de George Ivașcu, ilustrații de Mihu Vulcănescu, E.P.L., 1966, XIV+297 p. ; *Petrea Făt-Frumos. Povești populare românești.* Ediție îngrijită de Ovidiu Bîrlea și ilustrații de Dan Strîmbu, E.P.L., 1967, 351 p. ; *Balade populare românești*, 2 vol. (I. *Toma Alimoș*, II. *Meșterul Manole*), antologie de Al. I. Amzulescu, E.P.L., 1967 ; N. Jula, V. Mănăstireanu, *Tradiții și obiceiuri românești. Anul nou în Moldova și Bucovina.* Studiu și antologie literară de N. Jula. Documente fotografice : V. Mănăstireanu. Antologie muzicală : I. Herțea, E.P.L., 1968, 221 p. texte și 106 fotografii color ; *Antologia basmului „cult"*, antologie și prefață de Ioan Șerb, text stabilit de Aurelia Rusu (doar la volumul I), E.P.L., 1968, I, XVI + 557 p., II, XI + 678 p. ; *Elogiu folclorului românesc*, antologie și prefață de Octav Păun, text îngrijit de Maria Mărdărescu și Octav Păun, E.P.L., 1969, XXIV + 688 p. ; *Legende populare românești. Legende istorice.* Antologie de Tony Brill, Ed. Minerva, 1970, 247 p. ; Augustin Deac și Teodor Pintean, *Poezii muncitorești revoluționare din România (1872—1944)*, Ed. Minerva, 1970, 725 p. ; *Nevasta cea isteață. Snoave populare românești*, ediție îngrijită de Sabina Cornelia Stroescu, prefață de Ovidiu Bîrlea, Ed. Minerva, 1971, XLVI + 258 p.

[27] Ion Apostol Popescu, *Basme armenești din Transilvania*, Editura pentru literatură, 1967, 214 p. ; *Întrecerea florilor. Poezii din folclorul naționalităților conlocuitoare.* Antologare și traducere de H. Grămescu, prefață de Ovidiu Papadima, Ed. Minerva, 1971, 301 p.

[28] G. Călinescu, *Estetica basmului*, E.P.L., 1965, 397 p. ; Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, E.P.L., 1967, 589 p. ; Ovidiu Papadima, *Literatura populară română. Din istoricul și poetica ei*, E.P.L., 1968, 725 p. ; D. Caracostea, *Poezia tradițională română. Balada poporană și Doina*, ediție critică de D. Șandru, prefață de Ovidiu Bîrlea, E.P.L., 1969, I, XXXVII + + 418 p., II, 644 p.

[29] Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară. De la resemnare la acțiunea creatoare*, E.P.L., 1967, 332 p.

[30] *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc (1800—1891)*, cuvînt înainte de Mihai Pop, prefață de Adrian Fochi, E.P.L., 1968, L, XVI + 739.

[31] Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, E.P.L., 1968, 446 p.

[32] Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, E.P.L., 1969, 326 p.

[33] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Ed. Minerva, 1970, 634 p. ; Dumitru Caracostea, Ovidiu Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, Ed. Minerva, 1971, 362 p.

[34] Dumitru Pop, *Folcloristica Maramureșului*, Ed. Minerva, 1971, 297 p.

[35] Petru Ursache, *„Șezătoarea" în contextul folcloristicii*, Ed. Minerva, 1972, 335 p.

[36] N. Constantinescu, *Rima în poezia populară*, Ed. Minerva, 1973, 214 p.

[37] Al. Dima, *Arta populară și relațiile ei*, Ed. Minerva, 1971, 336 p. ; I. Apostol Popescu, *Studii de folclor și artă populară*, Ed. Minerva, 1970, 463 p. ; I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Ed. Minerva, 1971, X + 429 p. ; Gh. Pavelescu, *Studii și cercetări de folclor*, Ed. Minerva, 1971, 330 p. ; B. Slătineanu, *Studii de artă populară*, ediție îngrijită de Gh. Iacob, prefață de Valer Butură, Ed. Minerva, 1972.

[38] *Studii de folclor și literatură* (H. H. Stahl, Dan Simonescu, Ernest Bernea, Eugeniu Speranția, Tony Brill, Al. I. Amzulescu, Gh. I. Neagu, Vasile Netea, Const. C. Giurescu, Ovidiu Bîrlea, Eugen Todoran, V. Voiculescu, I. Apostol Popescu), E.P.L., 1967, 749 p.

[39] Tache Papahagi, *Paralele folclorice.* Traduceri din poezia greacă. Introducere, note de folclor, filologie și etnografie urmărite comparativ, Editura Minerva, 1970, 200 p. ; Ion Taloș, *Meșterul Manole.* Contribuție la studiul unei teme de folclor european, Ed. Minerva, 1973, 470 p. ; Elena Bălan-Osiac, *Sentimentul dorului în poezia română, spaniolă și portugheză*, Ed. Minerva, 1972, 267 p.

[40] Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, E.P.L., 1965, 263 p. ; D. Cesereanu, *Arghezi și folclorul*, E.P.L., 1966, 156 p. ; Ovidiu Bîrlea, *Poveștile lui Creangă*, E.P.L., 1967, 318 p. ; Adrian Fochi, *G. Coșbuc și creația populară*, Ed. Minerva, 1971, 363 p.

[41] *Scrisori către Artur Gorovei*, ediție îngrijită și introducere de Maria Luiza Ungureanu, Ed. Minerva, 1970, XXV + 543 p.

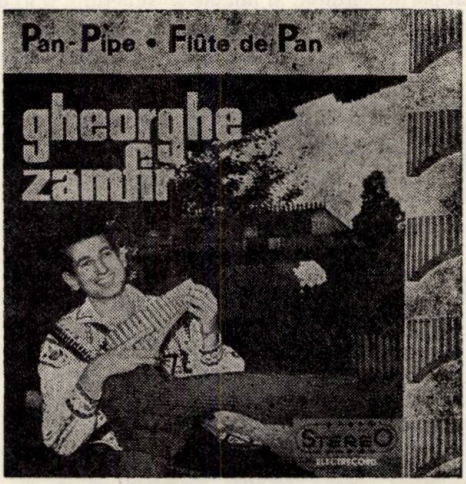
[42] În cadrul ei au apărut : *Toma Alimoș. Balade haiducești.* Prefață de Mihai Beniuc, 1973, XV + 185 p. ; *Novac și zîna. Balade fantastice*, ediție îngrijită de Ioan Șerb, prefață de Marin Sorescu, 1973, XXV + 139 p. ; *Jienii. Teatru popular.* Ediție de Horia Barbu Oprișan, prefață de Eugen Barbu, 1974, XIX + 229 p.

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Interesul tot mai mare pentru muzica populară românească, manifestat pe toate meridianele, a determinat Casa de discuri Electrecord să editeze o seamă de discuri destinate mai ales iubitorilor de muzică populară de peste hotare. Cele vreo 25 de discuri scoase pînă în clipa de faţă, însoţite de explicaţii scrise menite să dea ascultătorilor o seamă de deslușiri asupra conţinutului (genuri, stiluri, instrumente muzicale, soliști etc.), s-au orînduit firesc în două colecţii : *Întîlnire cu România* şi *Virtuoşi ai muzicii populare româneşti*. În vreme ce prima colecţie înfăţişează o pitorească geografie folclorică a României (*Maramureş I—II, Sălaj, Oltenia, Gorj, Banat, Caransebeş*), a doua prezintă o pleiadă de virtuoşi ai muzicii instrumentale (nai, vioară, ţambal, taragot, fluier, caval, cimpoi, solz de peşte ş.a.).

Am socotit folositor să mă ocup de aceste discuri, să le pun în discuţie (chiar şi pe cele de care m-am mai ocupat, în general într-o formă mai restrînsă în suplimentul în limba franceză al revistei *Muzica*), de vreme de rostul lor primordial este să facă cunoscute străinătăţii din comorile folclorului nostru muzical. Începutul l-am făcut dealtmintrelea în cronica anterioară, cu discul închinat lui Ion Drăgoi, pe cît se pare cel mai de seamă lăutar al Moldovei zilelor noastre şi cu discul închinat lui Ion Lăceanu, acest „om-orchestră" care stăpîneşte cu aceeaşi măiestrie mai multe instrumente muzicale populare (vezi nr. 1/1974).



Pentru început cîteva discuri închinate naiului.

1. Gheorghe Zamfir. Pan-Pipe — Flûte de Pan. Electrecord ST-EPE 0432. Orchestra Florian Economu. Foto : Morel Volbură ; Tiparul : I. P. Fabrica de Timbre. Prezentarea (în limbile franceză şi engleză) : Iacob Ciortea.

Copil de agricultor din Găeşti, irezistibil atras de muzică Gheorghe Zamfir a izbutit după multe străduinţe să-şi înduplece părinţii ca să-l înscrie la Liceul de muzică nr. 1 din Bucureşti. A învăţat naiul cu Fănică Luca. După ce a terminat liceul şi-a continuat studiile la Conservatorul din Bucureşti, unde a absolvit două secţii : pedagogia muzicală (1966) şi dirijat de

Rev. etn. folc., tom. 19, nr. 4, p. 317—326, Bucureşti, 1974

Bibl. Muzeului Etnografic al Moldovei Iaşi

orchestră (1968). Nu a părăsit nici o clipă naiul, ci dimpotrivă a căutat fără contenire să-şi perfecţioneze tehnica şi măiestria. A participat la mai multe turnee în străinătate (Bulgaria, Polonia, Uniunea Sovietică, Grecia, Germania Federală, China şi Ungaria) şi a cucerit primele locuri la o seamă de competiţii internaţionale. Un triumfal turneu în Elveţia în toamna tîrzie a lui 1969, ca solist al Orchestrei „Doina Argeşului" din Piteşti, l-a consacrat. Au urmat nenu mărate concerte în apusul Europei şi în S.U.A. şi numeroase discuri editate peste hotare. (Pentru o bună parte din acestea vezi numerele 5/1970, 3/1971, 2 şi 3/1972 ale revistei noastre.)

Este cel dintîi disc închinat de Electrecord lui Gheorghe Zamfir. A apărut mai întîi într-o îndoită ediţie gravată pe discuri de 25 cm : mono (EPD 1138) şi stereo (ST—EPD 1143). Este un disc deosebit de valoros, cu un repertoriu muzical de înaltă calitate, interpretat la o înaltă ţinută artistică. Acompaniamentul l-a susţinut o orchestră de muzică populară dirijată de Florian Economu.

Discul cuprinde opt piese, dintre care doar două sînt dansuri : „Mîndrele" (joc caracteristic printr-o ritmică rară de 4 + 2 timpi, provenită se pare din dezagregarea unei măsuri compusă aksak de 2 + 2 timpi, cel din urmă cu ceva mai lung) şi „Sîrbă bătrînească" (o sîrbă obişnuită). Lirismul profund al celorlalte piese : două doine, trei cîntece şi un cîntec de nuntă, suplinesc absenţa altor dansuri. În treacăt spus şi „Sîrba bătrînească" e caracterizată, înainte de toate, prin melodicitatea ei, care pare să precumpănească asupra velocităţii jocului propriu-zis.

Cele două feţe ale discului sînt deschise fiecare de cîte o doină. „Doina de jale", o melodie de mare inspiraţie melodică, se bucură de un foarte mare succes peste hotare, cunoscută sub numele „Doina d'Adieu" sau „Doina d'Adieu pour un Ami". „Doina de la Vişina", care deschide a doua faţă a discului, trădează un vădit caracter povestitor. Este poate inspirată de o veche baladă românească care istoriseşte prădarea satului Vişina, aflat în partea meridională a Olteniei, de către tătari şi eliberarea sătenilor luaţi în robie, de un erou din partea locului. (O variantă interesantă în discul *Cîntece bătrîneşti* (*Balade*), Electrecord EPD 1066.) În interpretarea acestei melodii, deosebit de complexă, Zamfir s-a impus drept mare maestru al frazării, al portamentului, al mlădierii sunetului şi al dozării nuanţei. El probează cu elocvenţă cantabilitatea ieşită din comun a instrumentului.

„Frunzuliţă lemn adus", „Păscui calul pe răzoare" şi „Mîndra mea din Băduleşti" sînt frumoase cîntece lirice din Muntenia, primele două în stil nou. „Cîntec de nuntă" este de fapt un cîntec de dragoste, ocazional cîntat în cadrul ceremonialului nupţial.

Prezentarea scrisă de Iacob Ciortea, tipărită pe plicul discului, aduce cîteva date pitoreşti despre legenda mitologică a naiului precum şi succinte informaţii despre construcţia şi acordajul instrumentului, asupra interpretului şi asupra repertoriului muzical.

2. **Gheorghe Zamfir. Flûte de Pan. Rencontre avec la Roumanie.** Trésors folkloriques. Electrecord ST—EPE 0433. Fotografia : Vladu Cornel ; Prezentarea (în limbile franceză şi engleză) : Tiberiu Alexandru.

Seria *Rencontre avec la Roumanie* a debutat în mod magistral cu acest disc întru totul extraordinar. Prin cuprinsul său el se încadrează însă în seria destinată virtuoşilor muzicii populare, apărută ceva mai tîrziu.

Gheorghe Zamfir este neîndoios cel mai strălucit virtuos al naiului. Acest instrument străvechi, rudimentar, cunoscut multor popoare răspîndite pe toate meridianele, a fost ridicat de lăutarii români pe cele mai înalte culmi ale artei. O dovadă în plus — mai era oare nevoie? — o aduce măiestria inegalabilă cu care Zamfir interpretează melodiile gravate pe discul de față.

Melodiile acestui disc mărturisesc preocupările lui Zamfir de a lărgi repertoriul profesional, în general restrîns la un număr limitat de piese lăutărești, și de a spori resursele sonore ale bătrînului instrument. El împrumută atît piese din folclorul țărănesc cît și din alte ținuturi ale țării, din care naiul a dispărut sau în care nu știm să fi fost folosit vreodată. Astfel „Brîul oltenesc", „Mierlița cînd e bolnavă", „Balada lui Costea Păcurarul", „Corăgheasca", „Rustemul de la Lișteava". Zamfir este cel dintîi care a cutezat să introducă în repertoriul de nai un „Bocet". Această inițiativă îndrăzneață constituie o demonstrație convingătoare a cantabilității și posibilităților expresive ale instrumentului. Nu numai atît. Gheorghe Zamfir a îmbogățit și diversificat tehnica de execuție a străvechiului fluier al lui Pan : pentru a obține sunete și sonorități în plus a adăugat celor douăzeci de țevi ale instrumentului încă cinci, sporindu-i cu patru țevi registrul grav și cu una registrul acut (1969). Semnalul ca de bucium care preludează „Cîntecul lui Iancu Jianu" din discul de față este țesut din sunete neîntîlnite pînă acum la nai. Mai apoi a pus să i se construiască naiuri mai mari, cu 28 și cu 30 de țevi (1970), un nai grav cu 26 de țevi (1971) și un nai acut de 20 de țevi (1971). Dacă aceste naiuri vor da roade sau nu, care din ele vor viețui și care nu, sînt întrebări la care va răspunde viitorul apropiat. Pentru moment se poate afirma că Gheorghe Zamfir le mînuiește cu pricepere și măiestrie, iar unele din ele au fost preluate și de alți tineri naiști : Simion Stanciu, Radu Simion ș.a.

Gheorghe Zamfir știe ca nimeni altul să frazeze, să nuanțeze, să-și împodobească cîntarea cu ornamente, cu portamente sau cu alte artificii proprii instrumentului. Dacă există unii executanți din nai care pot rivaliza cu el în ceea ce privește virtuozitatea (Stanciu Simion, bunăoară), în privința cantabilității și sensibilității solistul nostru este neîntrecut. Interpretarea lui măiastră înnobilează pînă și piese de valoare redusă, ca de pildă „Mult mă-ntreabă inima", „Hora din Muntenia" și „Cîmpulung oraș de munte", creații semiculte, probabil lăutărești.

Cele 13 piese cuprinse în acest disc reprezintă un repertoriu variat : găsim aci cîntece, balade, jocuri, bocetul de care am pomenit și vestita „Ciocîrlie", celebra piesă de virtuozitate a lăutarilor români, care încheie discul.

3. **L'extraordinaire Flûte de Pan de Gheorghe Zamfir. The wonderful Pan-Pipe of... Trésors folkloriques roumains.** Electrecord STM—EPE 0894. Redactor: Mircea Săndulescu ; Maestru de sunet : Ing. Erwin Șervan ; Tiparul : I. P. „Bucureștii-Noi". Prezentarea (în limbile franceză și engleză) : scriitorul Michel Célie — Paris.

Un nou disc — al treilea — consacrat de Casa Electrecord lui Gheorghe Zamfir, acest tînăr interpret al naiului întru totul extraordinar. Este din toate punctele de vedere un disc excepțional : un repertoriu ales, interpretat într-o măiestrie fără egal, gravat în optime condiții.

Naiul, acest simplu mănunchi de țevi de trestie de diferite mărimi, este — cum se știe — unul din instrumentele cele mai răspîndite din lume. În forme felurite poate fi întîlnit pe

toate meridianele. Ridicarea lui pe cele mai înalte culmi ale artei — așa am mai arătat — este meritul deosebit și de netăgăduit al instrumentiștilor români. O dovedesc o seamă de mărturii și mai ales înregistrările începînd cu primul deceniu al secolului nostru. Ele păstrează arta cîtorva maeștri ai bătrînului instrument. Între ei strălucește Fănică Luca (1894—1968), profesorul lui Gheorghe Zamfir. Mulți dintre discipolii acestuia i-au depășit măiestria. Deasupra tuturor s-a ridicat cu mult Gheorghe Zamfir.

Gheorghe Zamfir a devenit o strălucitoare vedetă a muzicii noastre populare. S-a impus prin talentul și măiestria sa artistică, prin bogatul și fermecătorul repertoriu muzical pe care-l cultivă. Iar cu dînsul s-a impus și naiul, acest străvechi instrument muzical, pentru multă lume pierdut în negura veacurilor. Le „Grand Prix International de Disque" decernat de Academia Charles Cros (1970), le „Disque d'Or" al aceleiași Academii pariziene (1970), la „Cithare d'Or" decernată de Academia Muzicii de Divertisment (1971) se adaugă celorlalte trofee pe care le-a cucerit.

Ascultînd acest minunat disc mi-au venit în minte inspiratele rînduri ale compozitorului Theodor Grigoriu din articolul său intitulat *Ascultați naiul zeului Pan* („Informația Bucureștiului", 29 iunie 1971) : „Ascultați acest instrument, care e al nostru și care știe să cînte, să plîngă și să joace cum numai noi știm. Ascultați-l pe Pan care se află printre noi, așa cum un public vrăjit l-a ascultat în concertul pe care l-a dat într-o duminică seară. El este naistul Gheorghe Zamfir". La fel de inspirată este și calda prezentare a lui Michel Célie, imprimată pe coperta discului. E o mărturie a chipului în care Parisul a redescoperit „unul din cele mai bătrîne instrumente din lume însuflețit de unul din cei mai mari interpreți din lume, Gheorghe Zamfir."

Acompaniat de propria sa orchestră, azi renumită, Gheorghe Zamfir interpretează la cel mai înalt diapazon artistic posibil un număr de zece piese. Patru din acestea sînt de fapt suite de cîte două sau trei melodii, adevărate piese de concert, construite cu mare rafinament. Bun cunoscător al folclorului muzical românesc, Zamfir știe să-și aleagă piesele, știe cum să le dea viață și știe la nevoie, ca nimeni altul, cum să lege unele de altele piese diferite. Discul de față prezintă cîteva asemenea cazuri: „Munților cu brazi înalți", un vechi cîntec bucolic, de rară noblețe, construit pe scara unui mod de re (doric), este cu ingeniozitate continuat de cîntecul „Ferice, codre, de tine". În acest sens, modul de re în care se desfășoară prima melodie este prefăcut într-un mod de la (eolic) printr-o simplă operație în tetracordul superior (coborîrea treptei a doua cu un semiton), iar tempo rubato în care se mișcă prima melodie este substituit printr-un quasi giusto, susținut de un acompaniament rar de „horă bătrînească", într-un subtil aksak ternar. Finalul cîntecului „Șapte văi și-o vale adîncă" suferă un subit accelerando, prilej de a se trece aproape pe nesimțite într-un dans vioi. Ca parte de mijloc a acestuia, solistul intonează o melodie de largă respirație, împrumutată dintr-un „cîntec de dragoste" din partea locului, desfășurată deasupra unui ritm trepidant de joc, mărunt și nervos („gonit" cum spun lăutarii), ca totul să se încheie prin reluarea melodiei de dans. În folclorul din Muntenia, provincia natală a lui Zamfir, se cunosc dansuri în care melodica propriu-zisă de joc alternează cu melodii de cîntec, doină sau chiar de baladă, „băgate în joc", cum se spune. Obligat să cînte pentru dans, lăutarul se plictisește să repete la nesfîrșit o singură melodie. El cîntă de obicei cîteva melodii proprii dansului respectiv, legîndu-le una de alta sau — pur și simplu — păstrînd ritmul jocului, realizat de instrumentele de acompaniament, își dă frîu liber fanteziei atacînd melodii de alt gen. Un astfel de caz ni-l prezintă „Breaza din Dragodana", dans caracteristic prin ritmul său sincopat. Jocul propriu-zis este continuat de un cunoscut cîntec local, riguros ritmat de acompaniament. Trebuie spus că dansatorii nu sînt cu nimic stingheriți de asemenea artificii introduse de muzicanți, din dorința de a face cîntarea mai interesantă, mai variată, prin contrastul dintre ritmica de joc cu caracter tocat și melodica uneori largă a unor cîntări împrumutate altor genuri. În fine „Suita de sîrbe olte, nești" este alcătuită dintr-o sîrbă vocală cunoscută, cîntată de obicei cu refrenul „Puiul mamei puișor", continuată de o sîrbă tipic instrumentală, cîntată cu mult brio ; acesteia îi urmează

altă sîrbă vocală, vestita „Marioară de la Gorj", continuată de același joc tipic instrumental. Schema formei este așadar : ABCB.

Dintre melodiile aparținînd dialectului muzical al Munteniei amintim „Sîrba de la Găești". Ea poartă numele comunei natale a lui Zamfir, localitate în care au vieţuit o seamă de lăutari vestiţi, ca de pildă celebrul Lache din Găești, ţambalagiu și cîntăreţ de mare talent, în taraful căruia și-a făcut ucenicia Fănică Luca, profesorul de nai de mai tîrziu al lui Gheorghe Zamfir.

Am arătat altădată că Gheorghe Zamfir a lărgit repertoriul profesional al naiului, restrîns de rutină la un număr relativ mic de doine, cîntece și jocuri tipice Munteniei, îndeobște lăutărești. El a inclus și piese din alte ţinuturi ale ţării. Transilvania este prezentă aci cu o piesă : o „Învîrtită" într-un subtil aksak, iar Banatul cu două piese : „Brîul din Făget", joc caracterizat prin ritmul său aksak ternar, cu primul timp mai lung și „Joc de doi", în ritm binar regulat. Cîntat la început rar — am zice chiar prea rar — mișcarea sa devine tot mai vie, ajungînd la cea proprie acestui joc de perechi, deosebit de iute.

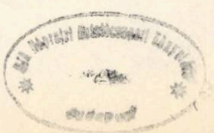
În încheiere, trebuie spus că perechea solist-orchestră, sudată într-un tot indisolubil, cizelează fiecare piesă cu un rar rafinament.

4. **Un virtuose de la flûte de Pan : Radu Simion. A virtuoso of the Pan-Pipe. Trésors folkloriques roumains.** Electrecord STM—EPE 0900. Orchestra Ionel Budișteanu. Redactor : Mircea Săndulescu ; Maestru de sunet : Ing. Erwin Șervan ; Fotografia : Morel Volbură ; Tiparul : I. P. „Bucureștii-Noi". Prezentarea (în limbile franceză și engleză) : Iacob Ciortea.

Elev al lui Fănică Luca, interpretul discului de față s-a născut în 1940 în comuna Ștefan cel Mare din județul Argeș. După terminarea liceului a fost angajat în orchestra de muzică populară a Ansamblului „Periniţa". A cutreierat pînă în momentul de față vreo 35 de ţări din patru continente, cucerind binemeritate succese și o seamă de trofee internaţionale.

Discul cuprinde cu totul patrusprezece piese. Pot fi auzite cîteva cîntece cîntate de obicei cu text : „Aoleo m-aș mărita" un cunoscut cîntec din Muntenia, provincia de baștină a solistului, „Foaie verde aguridă" un interesant cîntec lăutăresc, interpretat cu patosul care-l caracterizează, un inspirat „Cîntec de dragoste oltenesc" împrumutat folclorului ţărănesc, „Cîntec de dragoste ca la Fierbinţi" alt cîntec ţărănesc, a cărui melodică se desfășoară într-un ritm legănat în care predomină troheul, „Colea-n vale la fîntînă" un cîntec de largă răspîndire, pare-se de obîrșie semicultă și „Mă-nsurai a doua oară" un cîntec vesel de stil nou. Lirismul pregnant al acestora este relevat cu meșteșug de solist. Cantabilitatea generoasă a instrumentului contrastează cu nervul în care sînt cîntate jocurile, mai toate iuţi, unele executate într-o remarcabilă staccatură. Cele opt dansuri, cîte cuprinde discul, sînt bine echilibrate ca gen și ritmică. Sînt prezente două sîrbe : „Sîrba muntenească" și „Sîrba de la Expoziţie", o horă : „Hora moldovenească", o brează, în ritmul ei sincopat caracteristic : „Breaza de la Cîmpina", un interesant joc în măsură mixtă de 2 + 3 timpi, de obîrșie rituală : „Joc de Drăgaică", două geamparale în ritmul lor șchiop de trei timpi, cu al treilea puţintel mai lung : „Geampara de la Măcin" și „Joc dobrogean" și un dans în care solistul dialoghează cînd și cînd cu orchestra : „Întrecere lăutărească".

Textul explicativ iscălit de Iacob Ciortea dă cîteva referinţe despre instrument și despre solist. Lipsesc din păcate informaţii despre piesele gravate pe cele două feţe ale discului. Anume



explicații erau absolut necesare, mai ales în cazul „Drăgăicii", rit agrar de rodire celebrat la 24 iunie, cît și în cazul jocului „Sîrba de la Expoziție", o creație a celebrului lăutar bucureștean Grigoraș Dinicu, în amintirea Expoziției Internaționale de la Paris din anul 1937, în cadrul căreia orchestra sa (la nai : Fănică Luca !) s-a bucurat de un succes ieșit din comun.

5. **Rencontre avec la Roumanie. Flûte de Pan: Radu Simion — Simion Stanciu. Trésors folkloriques.** Electrecord STM—EPE 0886. Redactor : Mircea Săndulescu ; Maeștrii de sunet : Ing. Erwin Șervan și Ing. Eugen Wendel ; Fotografia: Aurelia Cristescu ; Tiparul : I. P. „Bucureștii-Noi". Prezentarea (în limbile română și franceză) : Mircea Săndulescu.

Pe pămîntul României, naiul a fost cunoscut din cele mai îndepărtate timpuri, încă din vremurile în care l-a zămislit poporul român. Ni-l înfățișează, între numeroase mărturii arheologice, un minunat basorelief dăltuit în peretele unui sarcofag din epoca stăpînirii romane, descoperit în Oltenia, iar Ovidiu, poetul, ni-l descrie așa cum l-a văzut în mîna băștinașilor din locul amarului său surghiun, Dobrogea zilelor noastre, mirîndu-se parcă de faptul că țevile erau lipite una de alta cu smoală (*Sub galea pastor iunctis pice cantat avenis...*, Tristia V, 10).

Începînd din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea faima naiului a străbătut fruntariile țărilor românești. Istoria ne păstrează numele cîtorva instrumentiști de seamă, care au fermecat ascultătorii de odinioară, în țară și peste hotare : Stancu, Nastasă Muscalagiul, Mihalachi Roșu din taraful vestitului Barbu Lăutaru (despre care se crede că zicea și din nai), T. Teodorescu, I. Pădureanu, Angheluș Dinicu, Radu Ciolac ș.a.

Începînd din a doua jumătate a veacului trecut, naiul a început să fie din ce în ce mai rar. În perioada interbelică lăutarii care mai știau cînta din el puteau fi numărați pe degete. Cel mai de seamă dintre ei a fost Fănică Luca (1894—1968). Se putea prevedea dispariția bătrînului instrument odată cu stingerea din viață a celor puțini care încă îl mai însuflețeau, mai toți oameni în vîrstă. Fără interesul deosebit acordat, în anii puterii populare, valorificării multilaterale a culturii populare este neîndoios că așa s-ar fi întîmplat.

Dificila misiune de a ridica o nouă generație de executanți din nai i-a revenit lui Fănică Luca. Și-a desfășurat activitatea pedagogică din 1949, mai întîi pe lîngă Orchestra „Barbu Lăutaru", iar din 1953, ca profesor de nai la Liceul de muzică nr. 1 din București, în cel mai bun spirit tradițional — prin excelență oral — în care pilda vie este călăuză hotărîtoare. Cultura muzicală și cultura generală pe care învățăceii săi au cîștigat-o pe băncile școlii le-a deschis noi orizonturi. Damian Luca, Constantin Dobre, Damian Cîrlănaru, Nicolae Pîrvu, Radu Simion, Gheorghe Zamfir ș.a. duc mai departe faima naiului românesc, perfecționîndu-i necontenit tehnica, născocind noi variante ale bătrînului instrument, îmbogățind și diversificînd repertoriul muzical.

Discul de față ne prezintă doi din cei mai de seamă interpreți ai naiului : Radu Simion și Simion Stanciu. Arta lor a fost în repetate rînduri admirată cu ocazia unor turnee pe care le-au făcut în cele două Americi, în Asia și în mai multe țări ale Europei. Au fost încununați cu felurite distincții, cucerite cu prilejul unor competiții internaționale.

Cele două fețe ale discului sînt împărțite între cei doi virtuoși : prima față, cu opt piese, revine lui Radu Simion acompaniat de Orchestra Ionel Budișteanu, iar a doua față, cu alte opt piese, lui Simion Stanciu acompaniat de o orchestră populară al cărei dirijor nu este menționat.

Din cele opt piese cîntate de Radu Simion, şase sînt jocuri, iar două cîntece (după indicaţiile prezentării unul este de nuntă, închinat miresei). Merită relevată frumuseţea staccaturii cu care sînt cîntate penultimele două jocuri : „Joc din Dracineţi" şi „Geamparaua de la Murfatlar". Sub titlul „Jocul spicelor", confecţionat de circumstanţă, se ascunde un joc cu ritm şchiop, de obîrşie pare-se din cîmpia Dunării. (Acelaşi ritm, într-o formă mai bine conservată, îl întîlnim şi în jocul „Mîndrele", cîntat de Simion Stanciu.) Două jocuri sînt cîntate puţin cam prea repede, din care cauză, la cel dintîi, interpretul are cîteva mici scăpări. Redactorul discului trebuia să vegheze şi să stăvilească zelul interpretului. Se ştie doar că muzicanţii populari sînt ispitiţi să zică mai iute melodiile de joc cînd le cîntă spre a fi ascultate decît atunci cînd le cîntă pentru dans.

Cele opt piese interpretate de Simion Stanciu sînt absolut toate jocuri. Solistul străluceşte înainte de toate ca mare virtuos al naiului, poate chiar cel mai mare ! Era totuşi de dorit să i se dea şi lui prilejul să-şi desfăşoare cantabilitatea. O doină sau un cîntec de dragoste, melodii de largă respiraţie melodică, ar fi împrumutat mai multă varietate discului.

Nu toate jocurile lui Simion Stanciu sînt de aceeaşi valoare. „Sîrba de la Cotnari", bunăoară, o creaţie lăutărească neinteresantă, deşi cîntată cu brio, putea lipsi. Putea lipsi şi „Banul Mărăcine", această veche melodie de dans atestată încă de pe la mijlocul veacului al XVI-lea. Melodia simplă a acestui vechi joc — interesantă într-o colecţie istorică cu rosturi didactice — nu este pe potriva bogatelor resurse ale virtuoşilor din nai.

Privite în ansamblu, melodiile de joc gravate pe discul de faţă dau o imagine a bogăţiei jocurilor din ţinuturile româneşti aflate la miazăzi şi răsărit de lanţul Carpaţilor. Ele prezintă pe lîngă ritmica binară regulată, ritmică de bază a jocurilor româneşti, un joc cu ritm sincopat („Breaza din Prahova"), cele două jocuri cu ritm şchiop pomenite mai sus („Jocul spicelor" şi „Mîndrele") şi un alt joc cu ritm şchiop, aksak, de trei timpi, al treilea cu ceva mai lung („Geamparaua de la Murfatlar").

Textul explicativ vehiculează, din păcate, cîteva informaţii incomplete sau de-a dreptul eronate. Îmi iau voia să le îndrept :

Naiul este într-adevăr, în zilele noastre, un „instrument exclusiv solistic". Pînă nu demult el dubla melodia viorii sau altor instrumente care purtau melodia, împletindu-se cu ele într-o pitorească eterofonie. El devine instrument solistic, aşa cum îl cunoaştem azi, mai ales odată cu Fănică Luca (1894—1968).

Era mai bine să se lase ascultătorilor plăcerea să recunoască singuri timbrul naiului „strălucitor şi totuşi cald", decît să-l asemuiască cu „acel al flautului în registrul acut". Oricine poate constata că sunetele grave ale naiului nu au nici o asemănare cu sunetele înalte ale flautului !

„Breaza" sau „Ca la Breaza" (cunoscută şi sub numele „Ungurica" sau „De doi") este departe de a fi caracteristică doar ţinuturilor de cîmpie ale Munteniei. Acest joc, transilvănean de obîrşie, se dansează mai ales în ţinuturile subcarpatice. Cît priveşte aria de răspîndire a jocului „Geamparaua", ea nu se limitează la „întreaga zonă românească a Dunării". El se joacă şi se cîntă şi în Moldova, unde multe cîntece de nuntă sau de petrecere („de pahar" cum li se spune în partea locului) sînt în ritm de geampara. Ritmul şchiop caracteristic acestui joc este cunoscut pe alocurea şi în Transilvania. Îl întîlnim acolo, între altele, în cadrul unor genuri folclorice străvechi.

Discul de faţă — a cărui gravură merită toate laudele — rămîne un disc bun. Sînt convins că el prilejuieşte desfătarea iubitorilor de cîntec popular de pretutindenea. Putea fi însă mai bun ! Încerc părerea de rău că nu s-au înregistrat de la cei doi talentaţi naişti piese mai reprezentative, atît pentru repertoriul naiului cît şi pentru bogatele lor resurse muzicale.

6. **Un virtuose de la flûte de Pan : Simion Stanciu. A virtuoso of the Pan-pipe. Trésors folkloriques roumains.** Electrecord STM — EPE 0929. Orchestra Tudor Pană. Fotografia : Nicolae

Mihăilescu ; Tiparul : I.P. „Bucureştii-Noi". (Nu se indică nici numele redactorului nici al maestrului de sunet.) Prezentarea (în limbile română, franceză şi engleză) : Mircea Theodor Ciortea.

Din textul explicativ aflăm despre acest strălucit interpret al naiului că este cunoscut şi apreciat în Anglia, Franţa, Elveţia şi S.U.A. Am fi dorit ceva mai multe date biografice, cu o specială referire la chipul în care a învăţat din nai. Dintre tinerii naişti de mare talent este singurul care nu a învăţat cu Fănică Luca!

Simion Stanciu este un mare artist al naiului. În ceea ce priveşte virtuozitatea cu care mînuieşte acest dificil instrument, rivalizează cu Gheorghe Zamfir, dacă nu cumva îl întrece. Ne-o dovedesc cu prisosinţă jocurile iuţi gravate în acest disc, prodigioasa lui staccatură şi uşurinţa extraordinară cu care intonează complicate formule melodice, încărcate adesea de ornamente. Sunetele limpezi se înşiruie ca un şirag strălucitor de mărgăritare. Trebuie subliniată, totodată, cantabilitatea şi expresivitatea de care dă dovadă. Sînt tot atîtea dovezi că artistul nostru este perfect stăpîn pe instrument, pe cele mai ascunse taine ale acestuia.

Discul cuprinde un mănunchi de patrusprezece piese, cele mai multe din Muntenia. Între ele se află cîteva melodii lăutăreşti de foarte bună calitate, cîntate cu vervă şi muzicalitate : „Hora rudărenilor", „Hora dinspre ziuă", „Hora teişenilor", „Sîrba ploieştenilor" şi cîntecele „Tot am zis mă duc, mă duc" şi „Vine cucu de trei zile". Reţine atenţia „Hora dinspre ziuă", reminiscenţă din repertoriul naiştilor de odinioară, de o frumuseţe nostalgică, la care contribuie jocul cromatismelor, inflexiunile melodice şi ornamentaţia deosebit de subtilă. Este o piesă am zice „clasică" a genului, relicvă a repertoriului orăşenesc de altădată. Aceeaşi provenienţă o au şi unele întorsături melodice din „Hora teişenilor", amintind „cîntecele de lume" adunate şi publicate de Anton Pann.

Jocurilor lăutăreşti din Muntenia li se alătură o „Sîrbă olteneasca" cîntată cu nerv, „Breaza de la Cernavodă" cu ritmul ei sincopat caracteristic şi „Geamparalele de la Dăieni" cu frumoase variaţii, pare-se spontane, în cel mai curat spirit de cîntare populară. Cunoscutul cîntec „Pe marginea Dunării" şi cîntectul „Ferice, codre, de tine", cîntate cu un nai mare cu 28 de ţevi (născocit de Gheorghe Zamfir), nai pe care-l vedem pe coperta discului, mărturisesc un pregnant lirism, oarecum grav, obţinut mai ales prin sunetele albe din registrul grav, intenţionat lipsite de vibrato.

Am lăsat la o parte un triptic bănăţean alcătuit dintr-o doină, „Primăvara-i mama noastră", cunoscută bănăţenilor mai ales sub titlul „Doina lui Meiţă", după numele unui cîrciumar de pe vremuri, de la marginea Ciclovei, gazdă de haiduci, şi din două jocuri : un „Brîu bănăţean" cu ritmul său ternar aksak specific (cu primul timp mai lung) şi un vioi „De doi". Este un tribut dat muzicii bănăţene, pe zi ce trece mai prezentă în celelalte ţinuturi ale ţării. Trebuie însă spus că stilul jocurilor este mai aproape de specificul graiului muzical bănăţean decît stilul în care e cîntată doina.

Orchestra de acompaniament de sub conducerea lui Tudor Pană merită toate laudele. Acompaniamentele sînt realizate cu discreţie, gust, fineţe şi inteligenţă muzicală. O singură excepţie : la cîntecul „Vine cucul de trei zile" orchestra a voit să facă mai mult decît trebuia şi a căzut în păcatul unui „simfonism lăutăresc" de prost gust.

Discul acesta, cel mai recent disc închinat naiului (a apărut în primul trimestru al acestui an), rămîne în ciuda acestor cîtorva scăderi un disc excelent, unul din cele mai bune ale seriei „Virtuoşii muzicii populare româneşti".

7. **Un virtuose du taragote et de l'hautbois : Dumitru Fărcaş. A virtuose of the taragot and the oboe. Trésors folkloriques roumains.** Electrecord STM–EPE 0896. Orchestra populară „Mărţişorul" a Centrului universitar Cluj, dirijată de solist. Redactor : Mircea Săndulescu ; Maestru de sunet : ing. Eugen Wendel ; Tiparul : I.P. „Bucureştii-Noi". Prezentarea (în limbile franceză şi engleză) : Mihai Pop.

Fecior de ţăran dintr-un sat maramureşean, Dumitru Fărcaş s-a remarcat din fragedă copilărie prin talentul cu care cînta din fluierul ciobănesc al locului. I s-a oferit prilejul să urmeze de la vîrsta de 14 ani Şcoala de muzică din Cluj, unde a învăţat oboiul. Şi-a continuat studiile muzicale la Conservatorul „G. Dima" din acelaşi oraş transilvănean. L-a absolvit în 1967. Taragotul l-a deprins însă singur, în modul cel mai autentic, din dragoste pentru muzica populară şi din interesul pe care i l-a stîrnit acest interesant instrument.

Taragotul sau „torogoata" (cum i se spune în Banat), o încercare maghiară de reconstruire şi perfecţionare a unei străvechi zurnale, înrudită cu surla despre care pomenesc vechile noastre scrieri, este un compromis între oboi, clarinet şi saxofon. A pătruns în Banat în primul deceniu al secolului nostru. L-a împămîntenit şi l-a popularizat un vestit lăutar din partea locului, Luţă Ioviţă (1883–1954). În scurtă vreme instrumentul s-a impus în muzica populară a Banatului, devenind instrument tipic al lăutarilor de acolo. Taragotul a continuat să se răspîndească. Azi e tot atît de tipic în ţinutul Hunedoarei şi începe să se impună şi pe alte meleaguri. Dumitru Fărcaş este cel care îl foloseşte cu deplin succes pentru graiul muzical al provinciei sale de baştină, Maramureşul.

Prima faţă a discului este rezervată taragotului. Ea debutează cu o scenă muzicală pastorală : „Sîmbra oilor din Maramureş". A fost inspirată de sărbătoarea constituirii în vreme de primăvară, la o dată anumită, a unor asociaţii tradiţionale a crescătorilor de oi. Urmînd o veche tradiţie, aceştia obişnuiesc să alcătuiască, prin asociaţie, mari turme care vor paşte la munte în timpul verii. Cîntecele şi jocurile care împodobesc sărbătoarea populară montană legată de această datină i-au sugerat solistului nostru închegarea unei mici suite, în care doina locală, prefigurată din semnalul buciumului, se împleteşte cu melodii de joc din Maramureş şi din Ţara Oaşului. Din Oaş, această pitorească zonă folclorică, este şi „Roata feciorilor", joc susţinut de un ritm sincopat, deosebit de viguros. „Mireasă, cununa ta" este în schimb cîntecul ritual de nuntă al Maramureşului. E cîntat de femei în clipa solemnă în care mireasa trece în mod simbolic din rîndul fetelor în rîndul nevestelor.

Din zone transilvănene învecinate, aflate mai la miazăzi, sînt : „Purtata de pe Someş", dans mixt de perechi, maiestuos, desfăşurat pe un subtil aksak şi jocurile fecioreşti de virtuozitate „Crihalma" şi „Fecioreasca de pe Mureş". „Din bătrîni" este o melodie lirică transilvăneană, într-un stil rubato caracteristic.

A doua faţă a discului cuprinde şapte piese cîntate din oboi. În mîna lui Dumitru Fărcaş instrumentul îşi regăseşte caracterul său rustic-bucolic. Întîlnim aci trei frumoase cîntece tipice pentru dialectul muzical din nordul Transilvaniei, caracterizate în primul rînd prin ritmul lor oarecum legănat, iambic sau bazat pe jocul iamb — troheu : „Vino, mîndro, cîteodată", „De

la cîmp" și „Trandafir cu creang-n apă". Aceluiași dialect muzical îi aparține „Ciobănelul", un dans tropotit, poate de obîrșie pastorală, precum și „De strigat", cîntec de petrecere pe muzica căruia se obișnuiește să se strige. Strigăturile sînt adesea improvizate pe loc, iar uneori cîntate pe o formă simplificată a melodiei instrumentale însoțitoare. Două jocuri în ritm aksak, „Joc de mînă" și „Învîrtita de la Sebeș", sînt împrumutate din centrul și sudul Transilvaniei.

Textul explicativ ne informează cu competență asupra solistului și asupra repertoriului muzical gravat pe acest disc. Ascultîndu-l îi dăm dreptate autorului, profesorul Mihai Pop, cînd scrie cele ce urmează : „În contextul actual al folclorului românesc, caracterizat prin ivirea multor interpreți care transmit cîntecul tradițional prin mijloace moderne, Dumitru Fărcaș se situează — alături de Maria Tănase și de Gheorghe Zamfir — printre cei care, mulțumită talentului și culturii lor muzicale, împrumută melodiilor și ritmilor tradiționali noi valori, ridicînd cîntecul popular spre culmile artei muzicale a zilelor noastre".

C. C. GIURESCU, *Contribuții la istoria științei și tehnicii românești în secolele XV—începutul secolului XIX*, București, Ed. Științifică, 1973, 266 p.

Cunoașterea temeinică a trecutului istoric al poporului român și, bazată pe aceasta, preocuparea statornică de demonstrare a continuității de viață și cultură pe teritoriul patriei noastre sînt trăsături definitorii ale lucrărilor profesorului C. C. Giurescu.

Meritul principal al istoricului, care ne-a obișnuit de mult cu scrupulozitatea analizei documentului scris și interpretarea acestuia conform mesajului transmis contemporaneității, constă, mai ales, în coroborarea minuțioaselor sale cercetări în tezaure de arhivă cu documentul nescris, cu urmele materiale ale străvechii civilizații a poporului român, în esență cu documentul etnografic. Totodată, istoricul detașează frecvent implicațiile de ordin lingvistic sau arheologic, rezultate rodnice ale unei perspective interdisciplinare în analiza fenomenelor. În acest sens, reținem cîteva titluri din seria unor lucrări relativ recent publicate: *Istoricul orașului Brăila* (1968), *Istoricul podgoriei Odobeștilor* (1969), *Formarea poporului român* (1973). În lucrarea *Contribuții la istoria științei și tehnicii românești în secolele XV — începutul secolului XIX*, prof. C. C. Giurescu rămîne fidel pozițiilor sale teoretice și metodologice anterioare. Prezentînd bogate atestări documentare asupra unor aspecte ale civilizației poporului român, autorul face adesea apel la documentul etnografic și, totodată, la rezultatele cercetărilor etnografice, în dorința de a întări fondul documentar de susținere a ipotezelor sale de lucru. Argumentele oferite de arheologie și, mai ales, de lingvistică sînt, de asemenea, utile istoricului. O atentă analiză a lexicului, ca și a unor toponime, înlesnește evidențierea ideii de continuitate în practicarea unor îndeletniciri pe actualul teritoriu al României încă din epoca getodacă. „S-a continuat lucrul pămîntului sub toate formele, terminologia agricolă esențială privind atît cultura cerealelor, cît și viticultura, pomicultura și o bună parte a legumiculturii fiind de origine latină. S-a continuat creșterea vitelor mari și mici, avicultura, apicultura, pescuitul și vînatul, terminologia esențială fiind și în aceste domenii tot de origine latină. S-a scos mai departe din adîncul pămîntului sarea, aurul, argintul, arama, fierul, cărbunele și păcura sau țițeiul, toți acești termeni fiind, de asemenea, de origine latină"... (p. 137).

Deși în titlul lucrării autorul notează intenția sa de a se ocupa de istoria științei și tehnicii românești începînd cu secolul XV, vocația sa de istoric deprins cu dificultățile scrutării în timp pînă spre originile fiecărui element își spune cuvîntul. Savantul subliniază, prin exemplul său, datoria cercetătorilor civilizației și culturii românești de a studia evolutiv fenomenele începînd, în limita posibilităților, cu geneza lor, metodă eficientă pentru sublinierea continuității de viață și cultură autohtonă românească în spațiul carpato-danubian.

În minuțioasa analiză pe care o întreprinde asupra unor domenii ale istoriei științei și tehnicii românești, prof. C. C. Giurescu evidențiază persistența elementului autohton de civilizație și cultură geto-dacă, la care s-a adăugat, mai tîrziu, influență romană. S-a creat, în acest fel, un fond de cultură daco-romană, pe care mai apoi s-au calcat influențe slave, turce etc. Incursiunea istorică a savantului continuă în cadrul fiecărui capitol, în secolele următoare retragerii aureliene, căutînd să dovedească persistența formelor de civilizație și cultură autohtone pe teritoriul patriei noastre. Se pot astfel urmări fazele dezvoltării unor ramuri ale științei și tehnicii de-a lungul istoriei, atenția autorului oprindu-se cu precădere asupra atestărilor documentare începînd cu secolul XV.

În acest secol se constată o dezvoltare deosebită a forțelor de producție în întreaga Europă, și ca o consecință directă se remarcă o înflorire a vieții social-economice în general, a meșteșugurilor în special. În țările române constatăm, de asemenea, un progres în dezvoltarea meșteșugurilor la orașe și sate — elemente incipiente ale științei și tehnicii. Începînd cu mijlocul secolului XVI, stăpînirea otomană a frînat procesul de dezvoltare a civilizației și culturii românești. Totuși, procesul nu a încetat chiar în aceste condiții vitrege, el continuînd cu precădere la sate în întreaga perioadă de înflorire a relațiilor feudale. În condițiile procesului de destrămare a relațiilor feudale și înfiripare a relațiilor capitaliste (ultimele decenii ale secolului XVII — secolul XVIII) se observă un avînt al dezvoltării unor elemente de știință și tehnică, ele căpătînd valențele unor ramuri incipiente de activitate științifică propriu-zisă în prima jumătate a secolului XIX.

Conform acestei cronologii generale, autorul realizează incursiuni istorice în cadrul unor teme mai mult sau mai puțin studiate pînă acum. De fiecare dată, el pornește inevitabil de la descrierea practicilor tradiționale ale satului românesc. Uneori se oprește doar la acestea (capitolele *Vechimea „măiestriilor" și a morii de apă în ținutul carpato-danubian*, *Visterele, piuele, dîrstele, știezele sau villorile și eventual găvanele*, *Cărbunii și cărbunarii*, *Vărarii și cenușarii*, *Vechimea băuturilor fermentate și distilate în țările române*), alteori continuă cu investigarea formelor consacrate „științific" ale acestor practici tradiționale (*Despre punți și poduri*, *Vechea agrimensură românească*, *Despre construcțiile navale...*, *Despre ferăstraiele mecanice*, *Lucrări hidrotehnice în trecutul nostru*).

Pornind de la ideea, argumentată documentar în prefața lucrării, a existenței unei predispoziții străvechi a poporului român pentru știință și tehnică și totodată a permanenței preocupărilor acestui popor pentru îndeletnicirile tehnice de-a lungul istoriei, fiecare capitol al lucrării prezintă puncte de vedere și documente inedite privind istoricul unor elemente de veche civilizație românească. Majoritatea capitolelor cuprind numeroase informații utile etnografului interesat de studiul evolutiv al aspectelor materiale ale culturii populare ca și de stadiul cunoștințelor poporului în diferite momente ale istoriei.

Ocupație tradițională principală a poporului român, agricultura a suscitat interesul oamenilor de știință ca fiind un indiciu concludent în aprecierea gradului de civilizație al unui grup etnic într-o anumită epocă istorică.

Profesorul C. C. Giurescu, analizînd evoluția tehnicii de măsurare a pămîntului (capitolul *Vechea agrimensură românească*), are prilejul de a demonstra vechimea preocupărilor de agrimensură încă de la daci. El remarcă preponderența termenilor de origine latină alături de care au supraviețuit unii termeni de provenință slavă, cîțiva termeni de origine germană și tătaro-turcă.

Complementară atestărilor documentare bogate ce le folosește autorul în sprijinul afirmațiilor sale, utilizarea informației etnografice concură la reușita întocmirii unei imagini clare a istoricului tehnicii de măsurare a pămînturilor. Referitor la modul de stabilire a unor vechi hotare uitate, în orînduirea feudală, autorul amintește adesea „obiceiul pămîntului" — realizînd sugestive descrieri ale acestuia — de exemplu obiceiul folosit pentru re-trasarea hotarului uitat al unei mori, prisăci, sau modalitatea arhaică de stabilire a hotarului uitat al unei moșii —

„jurămîntul cu brazda în cap". Autorul aminteşte, totodată, un vechi obicei (a cărui primă atestare documentară o fixează la 1 oct. 1539) despre care noi am fost informaţi (în anul 1972) într-o anchetă etnografică de teren în jud. Vîlcea că se practica încă la începutul secolului XX. Este vorba de obiceiul, se pare de influenţă orientală, de a se aduce la procedura de stabilire a hotarului unei proprietăţi un adolescent căruia, după ce i se arăta traseul hotarului, i se dădea o bătaie pentru a-şi aminti mai tîrziu o dată cu aceasta, firesţe, şi hotarul moşiei (inf. teren, Voineşiţa, Vîlcea, sept. 1972 — Andrei Popescu 70 ani).

Am amintit, legat de problema obiceiurilor folosite în agrimensura tradiţională românească, informaţiile conţinute în lucrările lui H. H. Stahl (*Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*) şi R. Vulcănescu (*Obiceiuri juridice*).

Cercetarea unor îndeletniciri populare, a unor meserii, „măiestrii' cum le numeşte autorul cu un termen general de origine latină, studierea unor instalaţii tehnice populare se dovedesc a fi importante puncte de reper pentru demonstrarea adevărului istoric al continuităţii de viaţă pe teritoriul actual al României şi totodată pentru aprecierea gradului de dezvoltare a societăţii în diferite epoci. Autorul urmăreşte aceste idei atunci cînd se ocupă fie de vechimea morii de apă, de vînt sau cu cai, fie de istoricul pivei, dîrstei, ştezei, numite cu un termen generic de origine latină „vistere". Istoricul face o descriere amănunţită a instalaţiilor respective ca şi a mecanismului lor de funcţionare, însoţind-o de fotografii ale unor instalaţii aflate în muzeele etnografice (fotografii ce le-am fi dorit grupate pe capitolele respective şi nu dispersate în lucrare) ca şi de numeroase informaţii documentare selectate în minuţioase cercetări de arhivă sau colecţii de documente.

Un capitol de real interes ştiinţific, aducînd informaţii inedite, este cel referitor la *Cartografia românească între 1675—1800*. În procesul de elaborare al Atlasului Etnografic al României, analiza structurii tematice a diferitelor reprezentări cartografice mai vechi sau mai noi, depistarea unor noi surse de informaţie pentru stabilirea satelor cu mare vechime istorică, atestate în hărţile pionierilor în acest domeniu, ne sînt de mare folos.

Sursele bibliografice bogate, bazate pe material românesc şi străin, aparatul critic dezvoltat, denotînd o serioasă documentare a autorului pe fiecare problemă comentată în text, sînt indicii ale amplelor informaţii ştiinţifice pe care le-a utilizat autorul pentru sprijinirea afirmaţiilor sale.

Lucrarea se referă cu precădere la Ţara Românească şi Moldova, amintind doar uneori starea de fapt din Transilvania. Autorul ne promite în prefaţă un alt volum de „Contribuţii", rezervat Transilvaniei, pe care îl aşteptăm cu interes.

Ofelia Văduva

NICOLAE ROŞIANU, *Stereotipia basmului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973, 245 p.

În cercetarea prozei populare orale s-a remarcat de mult caracterul ei stereotip, caracter dealtfel general pentru genurile folclorice. Cea mai răsunătoare şi mai bogată în consecinţe metodologice şi evaluative, de pînă acum, cercetarea consacrată morfologiei basmului fantastic rus a lui V. I. Propp (*Морфология сказки*, Leningrad, 1928) demonstra stereotipia basmului la nivelul compoziţiei prin stabilirea funcţiilor acestuia,

Nicolae Roşianu, în volumul prezent, se ocupă de structura acelor elemente din basm denumite „loci communes", elemente caracteristice ale tradiţiei „dintre care unele, datorită gradului înalt de stereotipizare, de formalizare, au căpătat în basm, ca dealtfel şi în celelalte genuri folclorice, denumirea de formule" (p. 9). Lucrarea are ca obiect cercetarea formulelor stereotipe tradiţionale din basmul românesc în comparaţie cu cele din basmele popoarelor slave, romanice şi orientale.

Structura materialului care face obiectul studiului conformează planul lucrării: *Formule iniţiale* (p. 19—59); *Formule finale* (p. 60—97); *Formule mediane* (p. 90—153). Deoarece stereotipiile acestea sînt analizate pe material din colecţii vechi, considerate de autor „clasice", (sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea), capitolul IV, intitulat *Tradiţie şi inovaţie în basmul contemporan*, urmăreşte destinele formulelor tradiţionale (p. 154—196), de astă dată numai pe material românesc furnizat de Arhiva Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti, prin intermediul culegerii lui O. Bîrlea (*Antologie de proză popu lară epică*, vol. I, II, III, Buc., 1966). În *Încheiere* (p. 196—210) sînt expuse rezultatele cercetării pe plan comparativ a structurii şi funcţiilor formulelor tradiţionale din basm, prin reliefarea elementelor stabile şi variabile din acestea. Volumul este completat cu 115 exemple tradiţionale străine alcătuind un *Material ilustrativ original* (p. 213—222) şi cu încă 62 de exemple de formule, de astă dată şi româneşti, variante de *Material ilustrativ suplimentar* (p. 223—231), o anexă cu semnele convenţionale utilizate în cursul cercetării pentru elementele morfologice ale formulei iniţiale, elementele morfologice ale formulei finale, elementele funcţiilor personajelor marcate de formule mediane corelate cu „funcţiile" din tabloul morfologic al lui Propp, o listă de abrevieri ale lucrărilor citate (p. 238—242), şi un indice de nume de autori şi povestitori citaţi în studiu (p. 243—245).

În cadrul *formulelor iniţiale*, autorul distinge între „formule de timp" sau „temporale" şi „formule de spaţiu" sau „topografice", după cum naratorul plasează acţiunea în timp sau în spaţiu. Este dedusă morfologia formulei iniţiale tradiţionale din basmul românesc pe baza următoarelor elemente stabile ale formulei: E_1 — existenţa eroului, element care nu lipseşte niciodată, absenţa lui fiind caracteristică pentru snoavă; E_2 — existenţa faptului ce urmează a fi relatat, element ce indică o formulă complexă; T_1 — timp nedefinit, element care împreună cu E_1 alcătuieşte formula afirmativă universală — E_1T_1 („a fost odată"); T_2 — caracterul excepţional, unic al întîmplărilor din basm („a fost odată ca niciodată"); V — caracterul veridic al naraţiunii, element care duce la formarea formulei complexe $E_2\ T_1\ T_2\ V + E_1\ (T_1)$ („a fost odată ca niciodată că dacă n-ar fi nu s-ar povesti. A fost odată un..."); $\overline{V}$ — descrierea unor vremuri neverosimile — element de negaţie metaforică, care formează cea mai complexă formulă iniţială a basmului românesc, caracteristică basmului fantastic $E_2\ T_1\ T_2\ V\ \overline{V}_1 \ldots 35 + E_1(T_1)$ („a fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti, cînd cerul era mai aproape de pămînt, a fost..."). Prezenţa elementului $\overline{V}$ într-o formulă „reflectă o treaptă superioară în ceea ce priveşte acceptarea basmului ca realitate veridică" (p. 58).

Principala funcţie a formulei iniţiale în basmul fantastic constă în favorizarea unei receptivităţi speciale prin crearea unei atmosfere propice pentru înţelegerea întîmplărilor narate în basm, funcţie care are după cum vom vedea paralela sa în principala funcţie a formulelor finale, de transpunere, de readucere a ascultătorilor în lumea reală. Se realizează în felul acesta un fel de cadru necesar pentru existenţa basmului ca operă artistică, care să îl delimiteze şi să îl detaşeze, avînd în vedere faptul că ea este orală, de un „text" de vorbire cotidiană curentă. Este ceea ce tratatele mai vechi de estetică numeau „izolarea" ca unul din momentele constitutive ale operei de artă (cf. T. Vianu, *Estetica* ed. a 2-a, Buc., 1939, p. 121—128).

Alte proprietăţi ale formulelor iniţiale relevă rolul compoziţional — ele numesc eroii basmului, de obicei nu pe cei principali, şi îi plasează în timp, stabilind situaţia de fapt,

inițială, a debutului narațiunii. Este importantă și distincția dintre formulele afirmative și cele negative, folosirea lor diferențiată, ceea ce presupune „cel puțin inițial" (p. 59) poziții diferite față de basm.

Nu mai puțin important este rezultatul cercetării că „trăsătura specifică a formulei inițiale românești o constituie posibilitatea largă de alcătuire prin combinare de elemente a unor formule noi" (p. 59).

Justificată în ordinea cercetării, studierea formulelor finale este făcută imediat după cele inițiale în virtutea identității funcțiilor lor. Structura formulelor finale distinge următoarele elemente morfologice (la formula în care naratorul participă la nunta eroilor): P — prezența naratorului la ospățul împărătesc; A — acțiunea povestitorului; D — deplasarea povestitorului de la locul acțiunii la ascultători; B — scopul deplasării (comunicarea basmului); C — povestitorul primește daruri; $\overline{C}$ — povestitorul pierde darurile primite; R — povestitorul cere să fie răsplătit.

Varietatea formulelor finale în basmul românesc este determinată de poziția dublă (verosimil-neverosimil) pe care o au majoritatea elementelor ($A - A^{\overline{v}}$, $D - D^{\overline{v}}$, $B - B^{\overline{v}}$, $C - C^{\overline{v}}$) și determină, așa cum rezultă din materialul prelucrat de cercetător, 7 modele de poziții morfologice posibile. Autorul explică frecvența superioară a formulei finale prin „necesitatea exprimării... unei concluzii, a unei atitudini al cărei sens depinde de natura subiectului, de povestitor, de auditoriu și, desigur, de gradul de intensitate a tradiției..." (pag. 60). Dar dacă sensul atitudinii povestitorului sau auditorului, sau a basmului, depinde într-adevăr de toate aceste elemente, este greșită explicația care recurge la necesitatea exprimării unei atitudini, a unei concluzii. Ea trebuie extrasă din însuși sistemul puternic formalizat al stereotipiei basmului, care reclamă cu necesitate închiderea cadrului în care s-a consumat narațiunea. Formulele inițiale și finale sînt, privite din perspectivă semiotică, elemente care anunță debutul unui mesaj, al unei comunicări de tip epic, respectiv sfîrșitul acestuia, făcînd trecerea de la real la ireal, respectiv de la ireal la real (cf. M. Pop, *Die Funktion der Anfangs- und Schlussformeln im rumänischen Märchen* în *Volksüberlieferung*. Herausgegeben von Fritz Harkort, Karel C. Peeters und Robert Wildhaber. Verlag Otto Schwartz & Co. Göttingen, 1968, p. 321—326), lucru dealtfel cunoscut și de autor cînd vorbește despre transpunerea ascultătorilor în lumea reală ca funcție principală a formulelor finale.

Se remarcă marea frecvență a elementelor P, D și B în basmul românesc. În perfect acord cu funcția principală a formulelor inițiale, funcția principală a formulelor finale este de a face trecerea de la ireal la real uneori prin ironie, glumă sau parodie. Deci, ne spune autorul, majoritatea formulelor finale românești, folosesc „categoria imposibilului" — fapt remarcat dealtfel și în cazul formulelor inițiale, unde sînt citate 35 de asemenea formule ($\overline{V}_{1-35}$, p. 25—26). Aici este necesar să discutăm problema autenticității stilistice a basmelor care au fost folosite ca material de lucru, deoarece aceasta ni se pare una dintre cele mai importante. Gradul de acuratețe lingvistică, autenticitatea basmelor validează sau nu, în ultimă instanță, rezultatele celei mai laborioase cercetări. Fără îndoială că autorul *Stereotipiei basmului* și-a pus această problemă încă de la început, dar neavînd la îndemînă în marea majoritate decît colecții de basme întocmite la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea, acestea au alcătuit fondul esențial pe care a lucrat. Este cunoscut însă că literatura noastră populară din colecțiile datorate primilor culegători stă sub semnul nonautenticității stilistice. Culegătorii obișnuiau după modelul lui Alecsandri și al lui Creangă să înfrumusețeze forma autentic populară a basmelor, sperînd într-un spor de valoare estetică. De aceea aceste culegeri nu reprezintă o imagine adevărată a oralității basmelor. Autorul însă învinge această dificultate opunînd două argumente esențiale și anume: 1. că această obiecție privește numai forma basmului în general și mai puțin cercetarea formulelor, și 2. «noi am pornit de la convingerea că formulele basmului românesc sînt autentice, considerînd că „intervențiile" unor culegători le-au afectat într-o măsură

foarte mică» (p. 155). Şi mai departe : „cele mai multe din aceste formule s-au conservat pînă în zilele noastre într-o formă dacă nu identică, cel puţin foarte asemănătoare".

Dar tocmai acest argument pe care se bizuie autorul nu îl serveşte, căci din cele 35 de variante ale formulei imposibilului ($\overline{V}$), identificate în diversele colecţii „clasice" citate, numai trei sînt regăsite în *Antologia de proză populară epică* a lui O. Bîrlea, antologie în care basmele sînt transcrise fonetic după bandă de magnetofon, deci cu cel mai înalt grad de autenticitate (p. 161). Este dubitativ că la numai trei sferturi de secol, din repertoriul actualilor povestitori — care la vremea culegerii aveau deja media de vîrstă de 50 de ani — a dispărut un număr atît de mare de variante „tradiţionale". Ele nu au făcut parte, probabil, niciodată din repertoriul tradiţional, fiind creaţii ale culegătorilor-povestitori.

Falsa apartenenţă la repertoriul tradiţional atribuită de cercetător acestui mare număr de formule l-a putut duce la concluzia că „variantele noului element neagă veridicitatea întîmplării ce urmează a fi povestită. Astfel, înainte de a începe basmul propriu-zis, povestitorul îşi califică naraţiunea drept ficţiune : cele 35 determinări temporale au unul şi acelaşi sens : *niciodată*" (p. 26). La o scrutare mai atentă informaţia folclorică obişnuită oricărui cercetător al domeniului te obligă să selectezi din aceste 35 de variante citate cel puţin cinci care au acoperire în vechi credinţe populare („Cînd umblau ursitorile pe pămînt", „Cînd toate animalele laolaltă trăiau şi ele vorbeau", „Cînd cerul era aproape de pămînt", „Cînd umbla Dumnezeu cu Sfîntu Petre pe pămînt" etc.) şi care în psihologia locuitorului satului arhaic nu au avut sensul de „niciodată", ci „demult", ceea ce ar duce elementul $\overline{V}$ spre T_2 sau chiar spre T_1. Dar şi această problematică este în funcţie de gradul de evoluţie al mentalităţii, al conştiinţei sociale atît al emiţătorului (povestitorul) cît şi al receptorului (auditoriul). Din punctul de vedere al istoriei basmului însă, a plasa aceste elemente la $\overline{V}$ înseamnă o eroare, o neînţelegere a spiritului popular pentru care şi reprezentările mitologice pot fi reale.

Formulele iniţiale şi finale, aşa cum au fost tratate de N. Roşianu, ţin de relaţia povestitor-auditoriu, aceasta fiind cea care determină principala lor funcţie. Formulele mediane sînt mult îmbogăţite, înglobînd atît pe cele recunoscute pînă acum de folcloristică, (formulele mediane externe) cît şi aşa-numitele „clişee călătoare" numite de autor formule mediane interne — şi aceasta constituie noutatea şi cîştigul cercetării sale.

Între formulele mediane externe se disting trei grupe cu funcţii deosebite : a.formule prin care se caută incitarea curiozităţii ascultătorilor, solicitînd atenţia ; b. formule de verificare a atenţiei ; c. formule de trecere. Toate trei constituie o caracteristică a oralităţii basmului popular.

Formulele mediane interne disting cinci grupe : a. formule prin care se definesc unele trăsături ale personajelor basmului sau ale unor obiecte ce aparţin acestora ; b. formule care definesc anumite acţiuni ale personajelor ; c. formule care aparţin dialogului ; d. formule magice ; e. formule cu elemente caracteristice formulelor iniţiale (p. 109—110).

Se remarcă marea varietate şi bogăţie a formulelor mediane datorate bogăţiei şi diversităţii personajelor basmului. Prin aceste formule povestitorul defineşte acţiunile cele mai importante ale eroilor („funcţiile" lui Propp). Cu alte cuvinte „funcţiile" cele mai importante sînt marcate de formule ; numărul formulelor este direct proporţional cu importanţa personajului în desfăşurarea basmului. Frecvenţa formulelor mediane este maximă în basmul fantastic. Ele au un loc stabil chiar în cadrul aceluiaşi tip de basm.

Urmărind transformările petrecute în formulele tradiţionale — cu toate că se compară două fenomene cu un grad de autenticitate diferit (!) — autorul ajunge la constatarea că, deşi se menţin toate tipurile de formule, se observă tendinţa de simplificare a formulelor tradiţionale iniţiale şi finale, iar inovaţia este inexistentă. Este greşită însă constatarea că raportarea unor fapte din basm la situaţii reale din viaţa povestitorului sau a auditoriului ocupă un loc deosebit în basmele noi. Sursa erorii este aceeaşi comparare a două fenomene cu grad diferit de autenticitate, întrucît în basmele repovestite de culegătorii amatori aceste „precizări paranteză" au

fost eliminate conform normelor de gust care nu erau ale canoanelor esteticii populare. Din același motiv ne apare gratuită și remarca că repetarea verbelor de mișcare, a adjectivului și substantivului, a adverbelor „atunci", „acum", a verbului „zice", constituie o trăsătură specifică a stilului popular narativ. Drumul trebuie făcut invers și considerate ca neautentice acele basme din care lipsesc aceste elemente.

Dincolo de aceste obiecții, studiul ajunge la concluzii valabile, care rămîn ca tot atîtea cîștiguri pentru folcloristica românească. Corelarea cercetării materialului românesc cu cea a materialului străin plasează studiul la o altitudine de generalitate care permite stabilirea caracterului universal sau particular al formulelor tradiționale din basm sau numai a anumitor elemente morfologice ale lor, și prin aceasta, implicit, a specificului național. De pildă, în formula inițială, E_2 are o frecvență deosebită în basmul românesc, T_2 este propriu numai basmului românesc, ca și V. Dar în timp ce „elementele morfologice constituie factorul stabil al formulelor", concretizările acestor elemente alcătuiesc factorul variabil. „Structura constituie și un indiciu al gradului de expresivitate al formulei" (p. 202).

O altă concluzie ni se pare valoroasă și anume aceea că prezența elementelor afirmative și negative din formulele inițiale și finale indică o atitudine diferențiată față de natura celor relatate în basm. Raportarea la verosimil a diverselor elemente morfologice din structura formulelor inițiale și finale are drept consecință expresivitatea formulelor. Ea este sporită de gradul de combinare a elementelor afirmative și negative din formulă.

În final este subliniat încă o dată rolul important al tradiției în privința formei, nu numai al morfologiei basmului, prin posibilitatea folosirii a numai 19 formule mediane identificate în basmul fantastic în 60 de situații.

Este un merit al lucrării lui N. Roșianu de a fi demonstrat cu rigurozitate științifică aserțiunea lui G. Călinescu că „esteticește stereotipia ne lămurește asupra chestiunii originalității" (*Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 386).

Radu Răutu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note* şi *recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, str. Gutenberg nr. 3 bis

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. 2 (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p., + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA, (sub redacţia), **Izvoare folclorice şi creaţie originală**, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pilat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrîneşti din Oltenia**, vol. I, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacţia), **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română**, 1971, 479, p., 26 lei.

ANDREI BUCŞAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

Rev. etn. folc., t. 19, nr. 4, p. 259—334, Bucureşti, 1974

I.P.I. — c. 1376

43407

Lei 20. —